

**Il Cinema
Ritrovato** Bologna
27 giugno
4 luglio
2015
XXIX edizione

Il Cinema Ritrovato 2015 è dedicato alla memoria di Peter von Bagh,
Karl 'Baumi' Baumgartner, Manuel De Sica, Francesco Rosi,
Ciro Giorgini, Paolo Morsiani, Gian Vittorio Baldi, Jytte Jensen,
Manoel de Oliveira



MAIN SPONSOR



SPONSOR



IN COLLABORAZIONE CON



MEDIA PARTNER



Il Cinema Ritrovato

Bologna
27 giugno
4 luglio
2015

XXIX edizione

Promosso da / Promoted by

Fondazione Cineteca di Bologna
Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero

Con il sostegno di / With the support of

Comune di Bologna
Bè Bologna Estate
Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Direzione Generale per il Cinema
Regione Emilia-Romagna – Assessorato alla Cultura
Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna
Fondazione Del Monte di Bologna e Ravenna
Europa Creativa – Programma MEDIA

Main sponsor

Gruppo Hera

Sponsor

Aeroporto Guglielmo Marconi di Bologna
Groupama Assicurazioni
CAMST
Mare Termale Bolognese
Confcommercio Ascom Bologna
Pelliconi
WP – Lavori in corso

Con la collaborazione di / In association with

Fondazione Teatro Comunale di Bologna
Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
L'Immagine Ritrovata
Gaumont 120 ans
Alliance Française Bologna
SIAE
Mobil 1
BluVanti
Incredible India
Ambasciata di Svezia
Istituto Giapponese di Cultura
Finnish Film Foundation
Bologna Welcome
Libreria Coop Ambasciatori
T-Per
Cotabo

Media Partner

Rai Radio 3

FONDAZIONE CINETECA DI BOLOGNA

Presidente / President: Marco Bellocchio
Consiglio di amministrazione / Board of Directors:
Alina Marazzi, Valerio De Paolis
Direttore / Director: Gian Luca Farinelli

Fondatore / Founder: Comune di Bologna
Sostenitori / Supporters: Production Pathé,
Shivendra Singh Dungarpur, Gruppo Hera

ENTE MOSTRA INTERNAZIONALE DEL CINEMA LIBERO

Fondatori / Founders: Cesare Zavattini, Leonida Repaci, Bruno Grieco
Consiglio direttivo / Board of Directors: Gian Paolo Testa (Presidente / President), Chiara Segafredo (Vice Presidente / Vice President), Luciano Pinelli (Vice Presidente / Vice President)
Consiglieri / Advisors: Gina Agostini, Adriano Di Pietro, Marco Marozzi, Marco Bellocchio
Responsabile Amministrativo / Administrator: Antonio Volpone

IL CINEMA RITROVATO 2015

Comitato scientifico / Artistic committee

Richard Abel, Peter Bagrov, Peter Becker, Janet Bergstrom, Kevin Brownlow, Gian Piero Brunetta, Ian Christie, Lorenzo Codelli, Eric de Kuyper, Bryony Dixon, Jean Douchet, Shivendra Singh Dungarpur, Bernard Eisenschitz, Alexander Horwath, Aki Kaurismäki, Dave Kehr, Hiroshi Komatsu, Martin Koerber, Miguel Marías, Nicola Mazzanti, Mark McElhatten, Olaf Möller, Alexander Payne, Elif Rongen, Jonathan Rosenbaum, Thelma Schoonmaker, Martin Scorsese, Jon Wengström

Comitato di programmazione / Programming committee

Guy Borlée, Cecilia Cenciarelli, Paola Cristalli, Gian Luca Farinelli, Anna Fiaccarini, Goffredo Fofi, Mariann Lewinsky, Andrea Meneghelli, Paolo Mereghetti, Emiliano Morreale, Davide Pozzi, Elena Tammaccaro

Coordinatore del festival / Festival Coordinator

Guy Borlée

Staff

Ricerca film, coordinamento pellicole e traduzioni / Film research, prints and translation coordinators: Silvia Fessia, Andrea Peraro, Paolo Pellicano con l'assistenza di / with Nicola Spaccucci
Ospitalità e accrediti / Guest office: Marcella Natale con l'assistenza di / with Caterina Sokota, Zaira Perina, Valentina Ceccarani

Prenotazioni alberghiere a cura di / Hotel reservations by: Bologna Welcome
Ufficio Stampa / Press office: Andrea Ravagnan
Sito web / Web-site: Alessandro Cavazza
Social network: Matteo Lollini
Affari generali / General affairs: Rossana Mordini
Relazioni internazionali / International relations: Cecilia Cenciarelli
Segreteria generale / Secretariat: Eva Lorenzoni
Promozione e Fundraising / Promotion and fundraising: Sara Rognoni, Alice Marzocchi
Supervisione allestimenti Piazza Maggiore / Set-up supervision: Enrica Serrani
Amministrazione / Administration: Antonio Volpone, Anna Rita Miserendino (Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero), Davide Pietrantoni, Anna Zucchini, Claudia Menzella, Maria Paola Chiaverini (Fondazione Cineteca di Bologna)

Il Cinema Ritrovato Kids e Young: Elisa Giovannelli (coordinamento / coordinator), Cristina Piccinini e Simone Fratini (Paper Moon Associazione), Narges Bayat, Giuliana Valentini, in collaborazione con Giada Mainetti
Accoglienza / Reception: Bernardo Galasso

Coordinamento personale di sala / Theater staff coordinator: Nicoletta Elmi
Coordinamento Cinema Arlecchino / Cinema Arlecchino coordinator: Claudia Giordani
Coordinamento Cinema Jolly / Cinema Jolly coordinator: Sara Mastrodomenico
Coordinamento Sala Mastroianni / Sala Mastroianni coordinator: Andrea Peraro
Coordinamento Sala Scorsese / Sala Scorsese coordinator: Elena Correr
Coordinamento Auditorium DMS / Auditorium DMS coordinator: Nicola Dibattista
Coordinamento Piazza Maggiore / Piazza Maggiore coordinator: Silvia Fessia con l'assistenza di / with Paolo Pellicano
Coordinamento volontari / Volunteers coordinator: Marcella Natale
Operatori / Projectionists: Alessandra Beltrame, Stefano Bognar, Alessio Bonvini, Antonino Di Prinzio, Marco Morigi, Pietro Plati, Cristian Saccoccio, Irene Zangheri
Revisione pellicole / Film revision: Alfredo Cau, Carlo Citro, Luca Miu, Renato Zorzin
Personale sale / Theaters staff: Marco Coppi, Ignazio di Giorgi, Vania Stefanucci
Stagisti / Interns: Laura Caruso, Valentina Ceccarani, Agathe Debary, Allison Madde,

Cristina Mata, Chantal Taite, Orkide Izci,
Roberta Cristofori, Orkide Izci, Pietro Masè

Service video Piazza Maggiore / *Piazza Maggiore
video service*: Microcine di Andrea Piccinelli
Service audio Piazza Maggiore / *Piazza Maggiore
sound service*: BH Audio
Allestimento schermo / *Screen set-up*: Tappezzeria
Tagliatti
Allestimenti / *Set-up*: Electraservice di Roberto
Buttarelli
Security: Magnum Service
Responsabile sicurezza di cantiere / *Set-up security*:
ing. Giorgia Predari

Traduzioni simultanee / *Simultaneous
interpretation*: Maura Vecchiatti, Paola Paolini,
Stefania del Buono, Elena Tomassini, Donatella
Betti Baggio, Elisa Serra, Christine Weise
Service video e traduzioni simultanee / *Video
service and simultaneous translation*: Videorent
Sottotitoli elettronici / *Electronic subtitling*:
Cristiana Querze per SUB-TI Limited London
Fotografo / *Photographer*: Lorenzo Burlando
Documentazione video / *Video*: Luca Palestini

LE SEZIONI DEL FESTIVAL FESTIVAL PROGRAMMES

Peter Forever, omaggio a Peter von Bagh
Peter Forever, Homage to Peter von Bagh
A cura di / *Curated by*: Olaf Möller
con il sostegno di / *with the support of*: Finnish
Film Foundation
in collaborazione con / *in collaboration with*:
Finnish National Audiovisual Archive KAVI, YLE
Tv e Midnight Sun Film Festival

LA MACCHINA DEL TEMPO THE TIME MACHINE

Cento anni fa. Intorno al 1915
About a Hundred Years Ago. 1915
A cura di / *Curated by*: Mariann Lewinsky e
Giovanni Lasi

Albert Samama Chikly, principe dei pionieri
Albert Samama Chikly, Prince of the Pioneers
A cura di / *Curated by*: Aboubakar Sanogo,
Cecilia Cenciarelli, Mariann Lewinsky e Ouissal
Mejri

Armenia. Il genocidio e il silenzio del muto
Armenia. Genocide and After
A cura di / *Curated by*: Jay Weissberg, Mariann
Lewinsky e Peter Bagrov

I Velle, un affare di famiglia 1900-1930.
Gaston, Maurice e Mary Murillo
*The Velle Connection 1900-1930. Gaston,
Maurice and Mary Murillo*
A cura di / *Curated by*: Mariann Lewinsky e Luke
McKernan

Valentina Frascaroli protagonista
Valentina Frascaroli Leading Lady
A cura di / *Curated by*: Mariann Lewinsky

Adorati Bluebirds
Beloved Bluebirds
A cura di / *Curated by*: Hiroshi Komatsu e
Mariann Lewinsky

LA MACCHINA DELLO SPAZIO THE SPACE MACHINE

The Film Foundation's World Cinema Project
A cura di / *Curated by*: Cecilia Cenciarelli

**A Simple Event: la nascita della nouvelle vague
iraniana**
*A Simple Event: the Birth of Iranian New Wave
Cinema*
A cura di / *Curated by*: Ehsan Khoshbakht
in collaborazione con / *in collaboration with*:
National Film Archive of Iran

**Tarda primavera. Un nuovo sguardo sul cinema
del disgelo (prima parte: alba)**
*Last Spring. Looking anew at the Cinema of the
Thaw (Part One: Dawn)*
A cura di / *Curated by*: Peter Bagrov e Olaf Möller
in collaborazione con / *in collaboration with*:
Gosfilmofond

**Armoniosa ricchezza. Il cinema a colori in
Giappone**
Richness and Harmony. Colour Film in Japan
A cura di / *Curated by*: Alexander Jacoby e Johan
Nordström
in collaborazione con / *in collaboration with*:
National Film Center – The National Museum of
Modern Art, Tokyo

IL PARADISO DEI CINEFILI THE CINEPHILES' HEAVEN

Technicolor & Co.
A cura di / *Curated by*: Gian Luca Farinelli

Ritrovati e Restaurati
Recovered and Restored
A cura di / *Curated by*: Gian Luca Farinelli

120 Gaumont
A cura di / *Curated by*: Gian Luca Farinelli

Ingrid Bergman. Gli esordi
Ingrid Bergman. The Early Years
A cura di / *Curated by*: Jon Wengström

Seramente divertenti. I film di Leo McCarey
Seriously Funny. The Films of Leo McCarey
A cura di / *Curated by*: Steve Massa
in collaborazione con / *in collaboration with*:
Lobster Films

La bella gioventù. Renato Castellani
Beautiful Youth. Renato Castellani
A cura di / *Curated by*: Emiliano Morreale
in collaborazione con / *in collaboration with*: CSC
– Cineteca Nazionale

Rarità dal cinema italiano del dopoguerra
Post War Italian Rarities
A cura di / *Curated by*: Andrea Meneghelli

Il jazz al cinema
Jazz Goes to the Movies
A cura di / *Curated by*: Ehsan Khoshbakht e
Jonathan Rosenbaum

Documenti e documentari
Documents and Documentaries
A cura di / *Curated by*: Gian Luca Farinelli

Progetto Chaplin
The Chaplin Project
A cura di / *Curated by*: Cecilia Cenciarelli

Progetto Keaton
The Keaton Project
A cura di / *Curated by*: Cecilia Cenciarelli
in collaborazione con / *in collaboration with*:
Cohen Film Collection

Il Cinema Ritrovato Kids & Young
A cura di / *Curated by*: Elisa Giovannelli
Proiezioni e laboratori per bambini a cura di /
Children's screenings and workshops by: Giuliana
Valentini; Cristina Piccinini e Simone Fratini
(Paper Moon Associazione); Noemi Bermani
(Associazione Ottomani); Nadia Ischia; Axel
Zani, Daniele Furlati

NON SOLO FILM NOT ONLY FILMS

Lezioni di cinema
A cura di / *Curated by*: Gian Luca Farinelli

Incontri sul restauro
A cura di / *Curated by*: Gian Luca Farinelli,
Davide Pozzi, Elena Tammaccaro
Coordinamento / *Coordinator*: Elena
Tammaccaro, con l'assistenza di / *with* Julia
Mettenleiter
In collaborazione con / *In collaboration with*:
L'Immagine Ritrovata

Il Cinema Ritrovato Dvd Awards
XII edizione / 12th edition
Coordinamento / *Coordinator*: Elena Correrà

Otto libri Sotto le Stelle
A cura di / *Curated by*: Gian Luca Farinelli,
Sara Rognoni

Europa Cinemas Audience Development Lab
Creare la domanda per un cinema differente /
Creating demand for a diverse cinema

Seminario di formazione per esercenti europei / *Training Sessions for European exhibitors* condotto da / *led by* Madeleine Probst (Watershed, Bristol, GB) con / *with* Mathias Holtz (Folkets Hus och Parker, Svezia) e Petra Slatinsek (Kinodvor, Slovenia). A cura di / *Organized by* Fatima Djoumer (Europa Cinemas), Elisa Giovannelli (Fondazione Cineteca di Bologna – Schermi e Lavagne), in collaborazione con / *with* Claudia Droc (Europa Cinemas), Narges Bayat, Giuliana Valentini

XIII Mostra mercato dell'editoria cinematografica: libri, Dvd, antiquariato
13th Il Cinema Ritrovato Book Fair: Books, Dvds, Antique and Vintage Materials
Biblioteca Renzo Renzi, Piazzetta Pier Paolo Pasolini 3b. Dal 26 giugno al 4 luglio, dalle ore 9 alle 18.30. Ingresso libero. Tel: 051 2194846 / *Renzo Renzi Library, Piazzetta Pier Paolo Pasolini 3b. From June 26 to July 4. From 9 am to 6.30 pm. Free admission. Tel: +39 051 2194846*
Partecipano / *Participants*: 20 editori di Dvd, 31 editori di libri, 22 cineteche internazionali
Librerie / *Bookshops*: Libreria di Cinema Teatro Musica, La bottega del cinema, Tesori di Carta Coordinamento / *Coordinator*: Davide Badini
Collaboratori / *Collaborators*: Silvia Beltrani, Elena Geri, Monia Malaguti, Marco Persico
Supervisione / *Supervision*: Anna Fiaccarini

Parole e voci dal festival

Supervisione / *Supervision*: Roy Menarini
Coordinatore / *Coordinator*: Luisa Ceretto

MOSTRE / EXHIBITIONS

Emilia-Romagna, terra di cineasti

Emilia-Romagna: a Land of Filmmakers
Palazzo D'Accursio, Piazza Maggiore 6, Bologna
Dal 23 giugno al 6 settembre 2015 / *From June 23 to September 6, 2015*
A cura di / *Curated by*: Gian Luca Farinelli, Antonio Bigini e Rosaria Gioia
Promossa da / *Promoted by*: Fondazione Cineteca di Bologna
Con il sostegno di / *With the support of*: Regione Emilia-Romagna
Con la partecipazione di / *In association with*: Ferrovie dello Stato, Grandi Stazioni, Cento Stazioni, RFI
Apertura: tutti i giorni dalle ore 10 alle 18.
Mercoledì e venerdì dalle ore 10 alle 22.30.
Chiuso il 15 agosto / *Open: everyday from 10 am to 6 pm. Wednesday and Friday from 10 am to 10.30 pm. Closed August 15*
Ingresso libero / *Free admission*

Albert Samama Chikly, principe dei pionieri
Albert Samama Chikly, Prince of the Pioneers
Salaborsa, Piazza del Nettuno, 3, Bologna
Dal 23 giugno al 21 agosto 2015 / *From June 23 to August 21, 2015*
A cura di / *Curated by*: Cecilia Cenciarelli ed Elena Correrà

In collaborazione con / *In collaborations with* Mariann Lewinsky
Promossa da / *Promoted by*: Fondazione Cineteca di Bologna
Apertura: fino al 30 luglio martedì-venerdì ore 10-20 / sabato ore 10-19
Dal 31 luglio al 21 agosto: martedì-venerdì ore 15-20
Open: until July 30 from Tuesday to Friday from 10 am to 8 pm / Saturday from 10 am to 7 pm from July 31 to August 21 from Tuesday to Friday from 3 pm to 8 pm
Ingresso libero / *Free admission*

Renato Casaro, pittore di cinema

Renato Casaro, Film Painter
Biblioteca Renzo Renzi, Piazzetta Pasolini 3b
Dal 26 giugno al 5 luglio 2015 / *From June 26 to July 5, 2015*
A cura di / *Curated by*: Rosaria Gioia
In collaborazione con / *in collaboration with*: Emiliano Lecce e Giuliana Cerabona
Apertura tutti i giorni dalle ore 10 alle ore 22 / *Open every day from 10 am to 10 pm*
Ingresso libero / *Free Admission*

Il Cinema Ritrovato web-site

Il sito www.ilcinemaritrovato.it è stato realizzato da Davide Baruzzi e Rocco Marino di Craq.
Un ringraziamento particolare a Alessandro Cavazza, Matteo Lollini, Marzia Mancuso, Elena Nepoti e Roberta Cristofori

Cinefilia Ritrovata

Blog a cura di / *Blog curated by*: Roy Menarini

CATALOGO

Il catalogo della XXIX edizione de Il Cinema Ritrovato è un progetto editoriale della Fondazione Cineteca di Bologna
Supervisione / *Supervising editor*: Gian Luca Farinelli
Cura editoriale / *Editors*: Alice Autelitano, Alessandro Cavazza, con la collaborazione di / *in collaboration with* Elena Nepoti
Coordinamento / *Coordination*: Guy Borlée
Ricerche / *Researches*: Roberto Chiesi
Ricerche immagini / *Images Search*: Rosaria Gioia, Elena Correrà

Si ringraziano per la collaborazione nella ricerca delle immagini / *Thanks for images search to*: Cinémathèque Suisse, Cinémathèque Royale de Belgique, BFI – National Archive, Det Danske Filminstitut, EYE Filmmuseum, F.W. Murnau Stiftung, Filmarchiv Austria, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Museo Nazionale del Cinema di Torino, National Film Center – The National Museum of Modern Art, Tokyo, Armenian Film Center, Warner Bros., Fox, Paramount, ECPAD, Argos, Kobal Collection, Academy Film Archive

Testi originali di / *Original texts by*: Adriano Baccileri, Fulvio Baglivi, Mahmoud Ben Mahmoud, Peter Bagrov, Agnès Bertola, Timothy Brock, Michele Canosa, Cecilia Cenciarelli, Roberto Chiesi, Ian Christie, Riccardo D. Costantini, Paola Cristalli, Stella Dagna, Bryony Dixon, Ahmed El Maanouni, Gian Luca Farinelli, Samba Gadjigo, Siranush Galstyan, Claudia Gianetto, Veronique Goloubinoff, Toby Haggith, Alexander Jacoby, Sergej Kapterev, Ehsan Khoshbakht, Hiroshi Komatsu, Tim Lanza, Giovanni Lasi, Samantha Leroy, Mariann Lewinsky, Anna Malgina, Nicola Mazzanti, Luke McKernan, Miguel Marias, Evgenij Margolit, Andrea Meneghelli, Ouissal Mejri, Olaf Möller, Emiliano Morreale, Johan Nordström, Hervé Pichard, Pierre Rissient, Elif Rongen-Kaynakçi, Tatti Sanguineti, Aboubakar Sanogo, Frank Scheide, Jason Silverman, Casper Tyberg, Peter von Bagh, Jay Weissberg, Jon Wengström, Michela Zegna

Traduzioni / *Translations*: Eoghan Price, Alexandra Tatiana Pollard, Manuela Vittorelli e / *and* Alice Autelitano, Guy Borlée, Alessandro Cavazza, Roberto Chiesi, Paola Cristalli, Frank Dabell, Altiero Scicchitano e Jay Weissberg

Un ringraziamento a / *Thanks to*: Janet Bergstrom, Valentina Ceccarini, Agathe Debarry, Serena Di Stefano, Federica Marcucci, Margherita Sarli

Grafica / *Graphic Design*: Lorenzo Osti, Mattia Di Leva, Davide Zomer, Maria Cristina Lolli e Beniamino Ziccardi (LO Studio)
Post Production: Massimo Chiarini (LO Studio)

RINGRAZIAMENTI

Ringraziamo tutti quelli che ci hanno aiutato nella preparazione del festival / *We wish to thank all those who have helped us in the festival's preparation*: Schawn Belston, Victoria Stevenson, Caitlin Robertson (20th Century Fox); Michael Pogorzelski, Cassie Blake, Daniel Brantley (Academy Film Archive); Mohamed Charbagi (Alif Productions); Paolo Baratta, Luigi Cuciniello, Michele Mangione (Archivio Storico delle Arti Contemporanee – Fondazione La Biennale di Venezia); Florence Dauman, Isabelle Raindre (Argos Films); Naira Gevorgyan (Armenian Cinema Film Center); Bryony Dixon, John Oliver, Fleur Buckley, Christine Whitehouse, Simon Duffy (BFI – National Archive); Patrik Romano, Alice Manfredini, Claudia Capelli, Loredana Acito (Bologna Welcome); Silvia Ropa (Bologna Congressi); Kate Guyonvarch, Arnold Lozano (Chaplin Association); Valerio De Paolis, Rachel Greenwood (Cinema Srl); José Manuel Costa, João Pedro Bénard, António Rodrigues, Teresa Borges, Sara Moreira, Paolo Bernardini, Karine Soleilhavoup (Cinemateca Portuguesa); Costantin Costa-Gavras, Serge Toubiana,

Céline Ruivo, Émilie Cauquy Samantha Leroy, Jean-Pierre Giraud (Cinémathèque française); Nicola Mazzanti, Bruno Mestdagh, Clementine Deblieck, Geraldine Cierzniewski, Jean-Pierre Dorchain (Cinémathèque Royale de Belgique); Frédéric Maire, Richard Szotyor, André Schaublin, Caroline Fournier, Michel Dind (Cinémathèque Suisse); Riccardo Costantini (Cinemazero Pordenone); Francesca Bruni, Patrizia Rigosi, Mauro Felicori, Felice Monaco (Comune di Bologna); Eric Le Roy, Beatrice De Pastre, Caroline Patte (CNC – Archives Françaises du Film); Emiliano Morrales, Laura Argento, Mario Musumeci, Maria Coletti, Mario Valentini, Irela Nunez (CSC – Cineteca Nazionale); Tim Lanza (Cohen Film Collection); Takara Ashley, Liz Mackiewicz (Cohen Media Group); Peter Becker, Fumiko Takagi, Kim Hendrickson, Lee Kline, Chris Zembower (Criterion Collection); Thomas C. Christensen, Marianne Jerris (Det Danske Filminstitut); Martin Korber (Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen); Shivendra Singh Dungarpur, Irawati Mayadev (Dungarpur Films); Xavier Sene, Katerina Kampoli (ECPAD – Etablissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense); Claude Éric Poiroux, Fatima Djoumer, Claudia Droc, Jérôme Tyl (Europa Cinemas); Mark-Paul Meyer, Elif Rongen-Kaynakçi, Giovanna Fossati, Marleen Labijt (EYE Filmmuseum); Marzia Colonna, Marco Guercini, Paolo Bassi (Ferrero Cinemas); Christophe Dupin (FIAF); Margaret Bodde, Jennifer Ahn, Kristen Merola, Maria Paleologos (The Film Foundation); Nikolaus Wostry, Anna Dobringer (Filmarchiv Austria); Chema Prado, Catherine Gautier, Cristina Bernaldez, Maria Garcia (Filmoteca Española); Bruce Goldstein, Holly Van Buren (Film Forum); Antti Alanen, Satu Laaksonen (Finnish National Audiovisual Archive KAVI); Jérôme e Sophie Seydoux, Stephanie Tarot, Stephanie Salmon, Veronique Boucheny (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé); Severine Wemaere, Pascale Bouillot (Technicolor Foundation for Cinema Heritage); Luisa Comencini, Matteo Pavesi, Roberto Della Torre (Fondazione Cineteca Italiana); Nicola Sani, Fulvio Macciardi, Mauro Gabrieli, Stefania Baldassarri, Vittoria Fontana, Luca Gandini, Euro Lazzari, Pier Gabriele Callegari (Fondazione Teatro Comunale di Bologna); Antonella Vincenzi, Federica Prevati, Michele Onesti (Franco Cosimo Panini Editore); Marina Fanasca (Gallucci Editore); Manuela Padoan, Agnès Bertola (Gaumont Pathé Archives); Olivia Colbeau-Justin (Gaumont); David Robinson (Le Giornate del Cinema Muto); Nicolai Borodatchov, Peter Bagrov, Oleg Bochkov, Anna Malguina (Gosfilmofond of Russia); Mariolina Gamba (Il ragazzo selvaggio); Roberto Ciccuto, Cristiano Migliorelli (Istituto Luce Cinecittà); Thierry Fremaux, Maelle Arnaud (Institut Lumière); Ladan Taheri (Iranian Film Archive); Maria

Vittoria Longhi (Istituto Italiano di Cultura a Tunisi); Brian Belovarov (Janus Films); Mike Mashon, Zoran Sinobad, Rob Stone, Lynanne Schweighofer (Library of Congress); Serge Bromberg, Eric Lange, Maria Chiba (Lobster Films); Timo Malmi, Milja Mikkola (Midnight Sun Film Festival); Dennis Doros (Milestone Film & Video); Giuseppe Tirirò, Paolo Brunetti, Barbara Romeo (Ministero degli Affari Esteri e Cooperazione Internazionale); Ernst Szebedits, Gudrun Weiss, Anke Wilkening, Patricia Heckert (Murnau Stiftung); Alberto Barbera, Stefano Boni, Claudia Gianetto, Andreina Sarale, Stella Dagna (Museo Nazionale del Cinema, Torino); Michal Bregant, Vladimir Opěla, Anna Batistova (Narodni Filmovy archiv); Akira Tochigi, Masaki Daibo (National Film Center – The National Museum of Modern Art, Tokyo); Alexander Horwath, Paolo Caneppele (Österreichisches Filmmuseum); Andrea Kalas (Paramount Pictures); Nicholas Varley (Park Circus); Kevin Brownlow, Patrick Stanbury, Sophie Djian (Photoplay Productions); Patrizia Minghetti, Mara Morini (Marketing urbano e turismo – Comune di Bologna); Mark McElhatten (Sikelia Productions); Grover Crisp, Rita Belda (Sony Columbia); Sophie Kopaczynski, Sophie Boyer (Studiocanal); Jon Wengström (Svenska Filminstitutet – Cinemateket); Laurence Berbon (Tamasas); MingYing Lin (Taipei Chinese Film Archive); Brad Deane, Samuel La France, Jennifer MacFarlane (Ti& Bell Light Box Toronto); Chris Horak, Robert Gitt, Todd Wiener, Steven Hill (UCLA Film & Television Archive); Janice Simpson, Peter Schade, Peter Langs (Universal Pictures); Michele Canosa (Università di Bologna); Ned Price (Warner Bros.); Hiroshi Komatsu (Waseda University, Tokyo), Noshka van der Lely, Ghasideh Golmakani, Houshang Golmakani, Tom Luddy, Liciane Mamede, Neil McGlone, Valentina Rattay, Majastina Hourula, Hilla Okkonen, Valerio Greco, Giulia Sedassari, Claude Fusée; Federico Mutti (Bologna Jazz Festival)

Cinema Arlecchino: Giorgio Ferrero, Francesca Pellegrini, Gianluca Cavallo, Pietro Scalise, Paolo Bassi

Cinema Jolly: Giorgio Gambetti, Sauro Baraldi, Fabrizio Caravona, Carolina Rorato Guarienti Sala Auditorium (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Dipartimento delle Arti); Giuseppina La Face, Monica Passarini, Daniela Fodale, Massimo Vaccari, Bruno Soro, Mirella Boccuti, Michela Giorgi, Giuseppe Mariani

Coordinamento studenti stranieri: Stephen Marth, Massimo Riva, Phil Rosen, Adriano Sforzi (Brown University), Emily Carman (Chapman University), Dominique Willoughby, Anouk Levoyer (Université Paris VIII), Sylvie Fegar (Master Ina), Alexey Gusev (St. Petersburg University of Cinema and Television), Alexis Mendez, Owen Shapiro (Syracuse University),

Franziska Heller, Kristina Kohler (Universitat Zurich)

Un caloroso ringraziamento per la disponibilità e la professionalità allo staff di / *Our warmest thanks for their professionalism and collaboration to the staff of*: Fondazione Cineteca di Bologna, Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero, Laboratorio L'Immagine Ritrovata, Settore Cultura e Settore Turismo del Comune di Bologna, Bologna Welcome; e allo staff e ai proprietari di / *and to the staff and the owners of*: Cinema Arlecchino e Cinema Jolly. Ringraziamo anche i funzionari di / *We would also like to thank the people of*: Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Direzione Generale per il Cinema, Regione Emilia Romagna – Assessorato alla Cultura, Programma Europa Creativa Media dell'Unione Europea, Fondazione Del Monte di Bologna e Ravenna, Fondazione Carisbo, senza i quali questo festival non si sarebbe potuto realizzare / *without whom this festival would not be possible*. Desideriamo esprimere il nostro più caloroso ringraziamento ai Sostenitori Il Cinema Ritrovato / *We would like to extend our warmest thanks to* Il Cinema Ritrovato's *Supporters*

Sostenitori Ingrid Bergman

Ingrid Bergman Supporters

Richard Abel, Peter Bagrov, Matthew H. Bernstein, Natalie Bond Berstein, Gian Piero Brunetta, Ian Christie, Morten Jacobsen – Dancan, Dave Kehr, Hiroshi Komatsu, Reto Kromer, Nicola Mazzanti, Paolo Mereghetti, Jean-Pierre Neyrac, Alexander Payne, Pier Luigi Raffaelli, Josh Siegel, David Stenn, Cynthia Walk

Sostenitori Alain Delon

Alain Delon Supporters

Antti Alanen, Natacha Aubert, Anna Batistova, David Bordwell, Oksana Bulgakowa, Rob Byrne, Michael Campi, Pierre Carrel, Carlo Cresto-Dina, Elena Dagrada, Helen Day-Mayer, Federica Dini, Hervé Dumont, Scott Foundas, Donatello Fumarola, Geoffrey Gardner, Jon Gartenberg, André Gaudreault, Martin Girod, Anna Luisa Girod, Hispania Asociación Cultural, Peter H Hirst, Peter Hourigan, Frank Kessler, Lucien Logette, Martin Loiperdinger, Lucia Manganaro, David Mayer, Anca Mitran, Stefano Moretti, Patrick Moules, *dedicato a* Anna Nataloni, Margaret Parsons, Walter Plaszczug, James Quandt, Tony Rayns, Peter H. Rist, Costanza Salvi, Laura Schmidt, David Stratton, Kristin Thompson, Casper Tybjerg, Marc Wehrin, Adrian Wood, Ela Wysocka

I volontari del Cinema Ritrovato 2015

Il Cinema Ritrovato 2015 Volunteers

Ringraziamo di cuore tutta la squadra di volontari che ha offerto tempo e passione alla nostra causa e ha reso migliore Il Cinema Ritrovato / *We deeply thank our great team of volunteers who offered us*

time and passion and made Il Cinema Ritrovato a better place to be

Ufficio ospitalità / *Guest Office*

Elisa Caccioni, Amelia Capolupo, Clara Chastin, Laura D'Angeli, Juliette Dubreuil, Lucie Durocher, Linda Karina Gaarder, Lorena Gazzotti, Elena Ghini, Valerio Greco, Manon Poli, Elena Policky, Alessandra Pontorno, Sveva Sanguinazzi, Laura Scaini, Anastasia Sorrentino, Serra Yurur, Eva Vass

Autisti / *Drivers*

Giuseppe Catania, Francesco Greco, Michael Piscopo Filippi, Gabriella Ramaroli, Davide Sberna, Edoardo Testa, Manuela Trentini, Paola Zaffiri

Promozione e Comunicazione / *Promotion and Communication*

Federica Benazzo, Maria Laura Bigi, Nunzia Bonaccorsi, Sandra Caddeo, Sofia Caenazzo, Mariangela Carbone, Maria Giovanna Chiappelli, Stefano D'Alessandro, Giuseppina De Angelis, Alice Di Girolamo, Laura Di Salvo, Luca Driol, Francesca Ferrara, Elena Fogli, Lapo Gresleri, Fabiano Gusmao, Silvia Iannamico, Maria Elena Loria, Tommaso Mammone, Camilla Marchioni, Matilde Morara, Sofia Muneratti, Lara Nobili, Noemi Pellegrino, Paola Perelli, Raffaella Perri, Jacopo Pezzuto, Marcello Polizzi, Patrizia Prato, Giulia Puglisi, Sofia Radin, Chiara Romano, Stefania Saracino, Kine Seck, Andrea Sorrentino, Lorena Spina, Coricina Strollo, Roberta Tomasetti, Daniele Tonelli, Silvia Ungari, Roberto Valentini, Riccardo Vandelli

Staff di sala / *Front of House Staff*

Riccarda Amigoni, Flavia Amoroso, Stefania Arrivabene, Carlotta Barillari, Theo Bellec, Dafne Berdini, Beatrice Bertolotti, Maddalena Bianchi, Enrico Bifulco, Ludovica Bonfante, Simone Buzzi Reschini, Silvia Calabria, Isabella Calderoni, Danilo Callea, Maria Francesca Carboni, Elena Cardamone, Mara Carella, Mara Carotti, Alessio Casella, Eugenia Cataldo, Raffaello Catapano, Salvatore Cataudella, Filippo Cerri, Alessio Chiappi, Stefania Chiarella, Ludovica Maria Chieppa, Caterina Ciarleglio, Elisa Cinconze, Andrea Colombi, Maria Sole Colombo, Matilde Concu, Giulio Contino, Tommaso Costa, Federica Cuomo, Silvia Dalle Luche, Gabriele D'Amato, Fabiana Del Borrello, Clara Dequesne, Elisa Di Blasio, Gaia Di Cicco, Angela Donatacci, Andreas Faccioli, Renata Fai, Isabella Fausti, Beatrice Fiore, Boris Flores, Elena Fontana, Martina Gargiulo, Barbara Gileno, Margherita Giraldi, Tommaso Giunti, Arianna Grifoni, Francesca Iacobo, Anna Iacono, Anna Kramer, Giovanna Maccari, Ilaria Magri, Monica Mandreoli, Daniele Marazzani, Giacomo Marcheselli, Federica Marcucci, Andrea Marino, Roberta Martinelli, Mariavittoria Massimo, Lapo Mazzanti, Luca Mazzone, Elena Minissale,

Cristina Mocellini, Angela Montesarchio, Elena Motori, Sara Musiani, Eleonora Muzzi, Biancalisa Nannini, Martina Negozio, Francesco Noera, Valentina Parrilli, Laura Pechman, Silvia Pezzati, Alessandra Pontorvo, Marina Porcheddu, Giulia Prenna, Tommaso Priante, Giulia Puglisi, Lucia Rinaldi, Gianluca Rosati, Gabriella Ruggiero, Vincenzo Andrea Sallustio, Giuseppe Saporito, Margherita Sarli, Stefania Scaletti, Alessandra Seidita, Elena Semenzato, Raffaella Sergi, Shahaj Sheri, Valentina Spina, Simone Spitaleri, Francesca Sticchi, Sara Tammoni, Anna Tufano, Rosaria Anna Tufano, Viviana Venga, Alessia Viotti, Selin Yagci, Zoe Yang, Giulia Zacconi, Giulia Zatti

Mostra mercato dell'editoria cinematografica / *Bookfair*

Carlo Ansaloni, Francesco Cacciatore, Benedetta Castagnola, Nicole Gisler, Monica Iaboli, Monica Marcasciano, Ines Melo, Blanka Nadai, Alessio Porcu, Carmen Posta, Stella Scabelli, Nicola Testa

Ufficio stampa / *Press Office*

Alessandro Zanchi

Web-site

Matteo Edoardo Bellomo, Giulia Boari, Giulia Imbriaco, Paola Di Natale, Serena Oddo, Paolo Radin, Chiara Rebesani, Alessandra Testa, Noemi Verrina

Comunicazione e social network

Ilaria Menotti, Elena Minissale, Marika Nesi, Rosalba Sacco

Didattica / *Educational Activities*

Marianna Curia, Laura Elena Pascu, Erica Testi

Allestimento spazi / *Set-up*

Jacopo Oleandri, Francesca Petruzzo, Mattia Ricotta

L'Immagine Ritrovata

Matilde Concu, Gonnarina Porcu, Ilma Schiavitti

Gli atrii del Cinema Lumière, del Cinema Arlecchino e del Cinema Jolly verranno allestiti con manifesti originali e documenti d'epoca provenienti dall'Archivio fotografico e della grafica della Cineteca di Bologna / *The lobbies of the Lumière, Arlecchino and Jolly theaters will showcase vintage posters and archival materials preserved by Cineteca di Bologna archives*

LEGENDA

[traduzione letterale / *literal translation*];

T. it.: titolo italiano / *Italian title*;

T. int.: titolo internazionale / *International title*;

T. ing.: titolo inglese / *English title*;

T. alt.: titolo alternativo / *alternative title*;

Sog.: soggetto / *story*;

Scen.: sceneggiatura / *screenplay*;

F.: fotografia / *cinematography*;

M.: montaggio / *editing*;

Scgf.: scenografia / *set design*;

Mus.: musica / *music*;

Ass. regia: assistente alla regia / *assistant director*;

Int.: interpreti / *cast*;

Prod.: produzione / *production*;

Pri. pro.: prima proiezione / *first screening*;

L.: lunghezza / *length* (l. orig.: lunghezza originale / *original length*);

D.: durata / *running time*;

f/s: fotogrammi al secondo / *frames per second*;

Bn.: bianco e nero / *black and white*;

Col.: colore / *color*;

Da: provenienza / *from*

INDICE

CONTENTS

Presentazione / Introduction	10
Gian Luca Farinelli	
Cinema Modernissimo.....	15
In ricordo di Peter / In Memory of Peter	16
Gian Luca Farinelli	
Peter Forever, omaggio a Peter von Bagh / <i>Peter Forever, Homage to Peter von Bagh</i>	19
 LA MACCHINA DEL TEMPO / THE TIME MACHINE	
Cento anni fa. Intorno al 1915 / <i>About a Hundred Years Ago. 1915</i>	34
Albert Samama Chikly, principe dei pionieri / <i>Albert Samama Chikly, Prince of the Pioneers</i>	50
Armenia. Il genocidio e il silenzio del muto / <i>Armenia. Genocide and After</i>	68
I Velle, un affare di famiglia 1900-1930. Gaston, Maurice e Mary Murillo <i>The Velle Connection 1900-1930. Gaston, Maurice and Mary Murillo</i>	80
Valentina Frascaroli protagonista / <i>Valentina Frascaroli Leading Lady</i>	94
Adorati Bluebirds / <i>Beloved Bluebirds</i>	104
 LA MACCHINA DELLO SPAZIO / THE SPACE MACHINE	
The Film Foundation's World Cinema Project.....	114
A Simple Event: la nascita della nouvelle vague iraniana <i>A Simple Event: the Birth of Iranian New Wave Cinema</i>	121
Tarda primavera. Un nuovo sguardo sul cinema del disgelo (prima parte: alba) <i>Last Spring. Looking anew at the Cinema of the Thaw (Part One: Dawn)</i>	128
Armoniosa ricchezza. Il cinema a colori in Giappone / <i>Richness and Harmony. Colour Film in Japan</i>	144
 IL PARADISO DEI CINEFILI / THE CINEPHILES' HEAVEN	
Technicolor & Co.	158
I colori del Cinema Ritrovato 2015 / <i>Il Cinema Ritrovato's Colours 2015</i>	177

Ritrovati e Restaurati / <i>Recovered and Restored</i>	193
120 Gaumont	239
Ingrid Bergman. Gli esordi / <i>Ingrid Bergman. The Early Years</i>	248
Seramente divertenti. I film di Leo McCarey / <i>Seriously Funny. The Films of Leo McCarey</i>	262
La bella gioventù. Renato Castellani / <i>Beautiful Youth. Renato Castellani</i>	286
Rarità dal cinema italiano del dopoguerra / <i>Post War Italian Rarities</i>	296
Il jazz al cinema / <i>Jazz Goes to the Movies</i>	306
Documenti e documentari / <i>Documents and Documentaries</i>	318
Progetto Chaplin / <i>The Chaplin Project</i>	328
Progetto Keaton / <i>The Keaton Project</i>	334
Il Cinema Ritrovato Kids & Young	342

NON SOLO FILM / NOT ONLY FILMS

Harold Lloyd (1893-1971)	350
I musicisti / <i>The Musicians</i>	351
Emilia-Romagna, terra di cineasti / <i>Emilia-Romagna, Land of Filmmakers</i>	355
Renato Casaro, pittore di cinema. Esposizione di bozzetti originali <i>Renato Casaro, Film Painter. Exhibition of Original Sketches</i>	356
Il Cinema Ritrovato Dvd Awards – XII edizione / <i>Il Cinema Ritrovato Dvd Awards – 12th edition</i>	357
XIII Mostra mercato dell'editoria cinematografica/ <i>13th Il Cinema Ritrovato Book Fair</i>	360
Incontri sul restauro / <i>Focus on Restoration</i>	360
ACE (Association Des Cinémathèques Européennes) / <i>5th Workshop</i>	361
Europa Cinemas	362
L'Immagine Ritrovata Asia	364
Indice dei film / <i>Film Index</i>	365
Indice dei registi / <i>Directors Index</i>	367

PRESENTAZIONE

Introduction

Passato / Presente

Come affrontare un programma monstre di 427 titoli in otto giorni? In primo luogo bisogna possedere una qualità essenziale, necessaria come il fiato per un maratoneta, la curiosità.

Per nutrire e orientare la curiosità, avete a disposizione un'arma preziosa, questo catalogo. Esistono festival più importanti del Cinema Ritrovato, ma penso che nessuno possa contare su un catalogo così ricco. Quest'anno supera le 360 pagine ed è uno scrigno di saperi. Paola Cristalli, Alice Autelitano, Alessandro Cavazza ci hanno lavorato per mesi, assieme ai venti curatori delle sezioni. Alla fine degli otto giorni il festival finisce ma i contenuti del Cinema Ritrovato restano, nel catalogo e in rete: rappresentano la grande ricchezza, destinata a durare, del lavoro enorme che, da ventinove anni, si concretizza tra l'ultimo sabato di giugno e il primo di luglio e che attira a Bologna, dai cinque continenti, appassionati, ricercatori, restauratori, registi, archivisti, giornalisti, studiosi....

Ogni anno, superati i primi giorni del festival, Peter von Bagh e io ci chiedevamo quale fosse il segreto del Cinema Ritrovato, quel che ne fa un'occasione unica al mondo. L'intensità del programma? La bellezza di Bologna? La generosità, ma anche l'esigente competenza, del suo pubblico? Ogni anno finivamo per risponderci "tutto questo, ma anche qualcosa di più", che non potevamo definire.

Personalmente credo che il Cinema Ritrovato sia più avanti dell'epoca che stiamo vivendo, sia un sogno possibile che si materializza per otto giorni. Siamo tutti nel pieno d'un enorme cambiamento, di cui ancora ci rendiamo conto solo in parte. Siamo i primi esseri umani ad avere a disposizione la memoria in movimento di centoventi anni (come ci ricordano il doppio anniversario dell'invenzione dei Lumière e della nascita di casa Gaumont). È come se i nostri nonni, alla fine del XIX secolo, avessero avuto a disposizione testimonianze filmate della rivoluzione francese o cinegiornali con le impressioni del pubblico alla prima del *Don Giovanni*. L'enorme patrimonio di immagini conservato nelle Cineteche è un continente che, nei prossimi decenni, potrebbe cambiare in maniera determinante il modo di pensare, di comunicare di noi tutti. Questo patrimonio può offrirsi ad una lettura confusa e superficiale, oppure essere interrogato con i giusti strumenti e consentire riflessioni nuove. Questo

Past / Present

How to embark upon a mammoth program of 427 titles in eight days? First of all, it requires curiosity, a quality as essential as breathing for a marathon.

To feed and guide your curiosity, you have an invaluable tool in your hands: the catalog. Although there are certainly festivals that are more important than Il Cinema Ritrovato, I do not think that any have a catalog as rich. This year it stretches beyond 360 pages, and it is a treasure trove of knowledge. Paola Cristalli, Alice Autelitano and Alessandro Cavazza have worked on it for months along with twenty curators. After eight days the festival comes to an end, but the contents of Il Cinema Ritrovato remain in its catalog and online. It is the rich fruit of our work destined to last in time – enormous work that for twenty-nine years has been materializing between the last Saturday of June and the first Saturday of July and brings enthusiasts, researchers, restorers, directors, archivists, journalists and scholars from five continents to Bologna.

Every year, after the festival's first days, Peter von Bagh and I wondered what was Il Cinema Ritrovato's secret – what made it the only occasion of its kind in the world. The program's depth? The beauty of Bologna? The generosity yet demanding expertise of its audience? Every year we ended up answering the question with "all of this but also something more", which we could never pinpoint.

I believe that Il Cinema Ritrovato is ahead of our times; it is an attainable dream that becomes a reality for eight days. We are all experiencing an enormous change of which we are only partially aware. We are the first human beings to have 120 years of memory in moving images (as the double anniversary of the Lumière's invention and of the Gaumont's foundation remind us). It is as if our ancestors, at the end of the nineteenth century, were to have had filmed testimony of the French Revolution or newsreels with the audience's reactions at the premiere of Don Giovanni. The enormous wealth of images kept at film archives is a vast continent that over decades to come will transform the way all of us think and communicate. It is a patrimony that can be read in a superficial and confused way, or it can be explored with the right tools and create new reflections. This is what Il Cinema Ritrovato is, 'a search engine' of genuine deep investigation, made possible by the selection of films presented and the people who have worked for months or for years on making its presentation possible in Bologna.

vuole essere il Cinema Ritrovato, un 'motore di ricerca', di reale approfondimento, reso possibile dalle selezioni dei film presentati e dalle persone che hanno lavorato per mesi o per anni per renderne possibile la proiezione qui a Bologna.

427 film sono troppi, certamente, o forse no, perché il cinema è stato, e sarà sempre, una galassia (in espansione) di linguaggi, forme, storie, visioni. Sapere che qui lo spettatore più esigente, che certo non riuscirà mai a vedere tutto, potrà però trovare il *suo* cinema, quello che lo interessa, che muove la sua passione e la sua ricerca, e che non potrebbe trovare altrove – questa è la grande sfida del Cinema Ritrovato, un festival sul cinema del passato che parla del cinema e dei mondi futuri.

Stravisto / Mai visto

Questo è l'ossimoro che meglio definisce il nostro programma. Chi non conosce i film di Ingrid Bergman? Ma chi ha visto i suoi esordi pre-hollywoodiani? Ritoveremo la meravigliosa Ingrid anche in *Casablanca*, il film che ne consacra il mito, in *Europa '51*, forse il film più bello tra quelli in cui è stata diretta da suo marito, Roberto Rossellini, e nello straordinario documentario di Stig Björkman *Jag är Ingrid (Ingrid Bergman - In Her Own Words, Io sono Ingrid)*, che dimostra come oggi si possa fare un film appassionante come un film d'avventura, lavorando essenzialmente su materiali d'archivio: perché fin da bambina Ingrid Bergman è stata filmata dal padre, e lei stessa per tutta la vita ha usato macchine da presa amatoriali per raccontare le cose e le persone che incontrava. Isabella Rossellini ci onora della sua presenza e l'incontro con lei si preannuncia come uno dei momenti più emozionanti del festival.

Chi non ha visto *Vertigo*, *All That Heaven Allows* (Secondo amore), *The Thin Red Line*? Ma quanti li hanno visti proiettati in sala nelle copie 35mm Technicolor d'epoca? La rarità, credo, non consiste solo nel fatto che molti dei film in programma erano di fatto 'invisibili' da anni, ma che a Bologna vengono riproposti all'interno di rassegne ampie e strutturate: diventa così possibile conoscere interi periodi della storia del cinema di cui finora avevamo a malapena visto qualcosa, e sempre fuori da un comprensibile contesto... È questa la mia impressione scorrendo il programma delle rassegne dedicate al cinema del disgelo sovietico, al colore nel cinema giapponese, alla nouvelle vague iraniana. Cicli che non si sarebbero potuti realizzare senza straordinari critici e storici come Peter Bagrov, Olaf Möller, Alex Jacoby, Johan Nördstrom, Eshan Khoshbakht e senza l'apporto del Gosfilmofond, del National Film Center di Tokyo, del National Film Archive of Iran.

Certamente tutti hanno visto i film di Stan Laurel, Oliver Hardy, Harry Langdon o dei fratelli Marx, ma forse non molti hanno realizzato che dietro i film più divertenti di questi maestri della risata c'era un genio come Leo McCarey, l'uomo che riunì Stanlio e Ollio e che per primo seppe sviluppare la dinamica irresistibile della loro coppia.

427 films are too many, perhaps, but at the same time not because cinema has been and always will be a galaxy (in expansion) of languages, forms, stories and visions. Knowing that here a demanding viewer, who certainly will never be able to see everything, will however find his cinema, the one that interests him, that inspires him and his research – that is Il Cinema Ritrovato's challenge: a festival about cinema from the past that talks of the cinema and worlds to come.

Seen Too Much / Never Seen

This oxymoron best describes our program. Who has not seen Ingrid Bergman's films? But who has seen her pre-Hollywood beginnings? We will also see the marvellous Ingrid in Casablanca, the movie that made her a legend, Europa '51, perhaps the finest of the films in which she was directed by her husband Roberto Rossellini, and Stig Björkman's extraordinary documentary Jag är Ingrid (Ingrid Bergman: In Her Own Words), which is proof that today we can make a film as thrilling as an adventure movie working basically with archive materials: Ingrid was filmed as a child by her father, and for her whole life she used amateur movie cameras to capture the things and people she encountered. Isabella Rossellini honors us with her presence, and the event with her promises to be one of the most exciting moments of the festival.

Who has never seen Vertigo, All That Heaven Allows or The Thin Red Line? But who has seen vintage Technicolor 35mm prints of them on the screen? Rarity resides not only in the fact that many films in our program were for years 'invisible'. It is also that here in Bologna they are offered within rich and structured sections, which make it possible to explore entire periods of film history barely seen until now and always devoid of an intelligible context... That is my impression skimming the programs devoted to the cinema of the Soviet Thaw, the color of Japanese film or Iranian New Wave. Series that would not have been possible without extraordinary critics and historians like Peter Bagrov, Olaf Möller, Alex Jacoby, Johan Nördstrom, Eshan Khoshbakht and without the contribution of the Gosfilmofond, the National Film Center in Tokyo and the National Film Archive of Iran.

Of course everyone has seen films with Stan Laurel, Oliver Hardy, Harry Langdon and the Marx Brothers, but many may not know that behind the most hilarious pictures of these comedians was a genius like Leo McCarey, the man who cast Stan and Ollie together and was the first to develop the duo's irresistible dynamic.

Renato Castellani today is a mysterious director, perhaps known only for having 'stolen' the Golden Lion at the 1954 Venice Film Festival with his Romeo e Giulietta, which was competing against Senso, La strada, On the Waterfront and Sansho the Bailiff... He was actually a director of great sensitivity and the least ideological among postwar Italian filmmakers. He knew like no one else how to portray the sweet bird of youth in an Italy that hoped for a different future.

Renato Castellani è oggi un regista misterioso, ricordato forse soprattutto per avere 'scippato' con *Romeo e Giulietta* il Leone d'oro alla Mostra di Venezia del 1954, dove aveva come rivali *Senso*, *La strada*, *Fronte del porto* e *L'intendente Sansho*... In realtà, Castellani è stato un regista di grande sensibilità, il meno ideologico del cinema italiano del dopoguerra, e ha raccontato, come nessun altro, la dolce ala della giovinezza in un'Italia che sperava in un futuro diverso. E ancora, voglio citare i due film 'ritrovati' di due autori che molto amiamo: *Visita ou Memórias e Confissões* di Manoel de Oliveira, film che esce postumo ma fu diretto nel 1982, quando il settantenne de Oliveira, maestro di leggendaria longevità (anche) artistica, aveva realizzato appena un quinto della sua filmografia; e *Likaiset kädet* (*Les Mains sales*), l'inedito film realizzato nel 1989 e da allora rimasto invisibile che Aki Kaurismäki regala agli spettatori del Cinema Ritrovato in onore di Peter von Bagh.

Ai film diretti da Peter dedichiamo infine la retrospettiva più rara, che ci consentirà di vedere finalmente una parte della sua opera cinematografica e godere della sua voce, delle sue idee e del suo talento nell'associare i materiali, le immagini e i suoni.

Cinefili / storici

Molti film del programma ci raccontano gli eventi della Storia e arrivano a cogliere con estrema sensibilità, quasi radiografandoli, i sentimenti collettivi di un dato momento. *The Third Man* è un film con attori sublimi e un plot perfetto, ma è anche una metafora sottile sull'Europa sfasciata e ammorbata dalla guerra, in attesa di nuove guerre. Presentiamo quest'anno diverse scoperte di documenti storici preziosi, rari e/o inediti, che hanno a che fare con la guerra. *German Concentration Camps Factual Survey*, restaurato dopo un lungo lavoro di ricerca dall'Imperial War Museum, è un film che è stato occultato per settant'anni. Girato nell'aprile del 1945, doveva servire a mostrare in modo inequivocabile al popolo tedesco cos'era stato lo sterminio degli ebrei; ma quando fu completato, il 29 settembre 1945, il vento della storia era cambiato, e sembrò più opportuno rimuovere quel film e le sue terribili immagini.

Quest'anno ricorre il centenario di un altro genocidio, il primo del Novecento, quello che portò alla morte un milione e mezzo di armeni per mano del regime dei Giovani Turchi. L'attuale governo di Ankara nega ancora che sia avvenuto, anche perché di quel disastro umanitario furono registrate poche immagini, mentre esistono immagini della coeva espulsione dei greci dalla Turchia. Andate a pagina 71: le foto che vedete sono tratte da un filmato trovato e identificato da Mariann Lewinsky a Washington. Sono immagini sconvolgenti perché assomigliano a quelle di tutti i successivi genocidi. Donne, bambini, anziani, persone come noi trascinate come bestie, accalcate in treni e barconi. Immagini preziose per leggere il presente con maggiore consapevolezza.

Two rediscovered films by two directors we hold very dear: Visita ou Memórias e Confissões by Manoel de Oliveira, a posthumous work but directed in 1982 when seventy-year-old de Oliveira, a master of legendary artistic longevity, had completed only a fifth of his entire filmography; and Likaiset kädet (Les Mains sales), made in 1989 but invisible ever since, a special gift from Aki Kaurismäki to Il Cinema Ritrovato's audience in honor of Peter von Bagh.

We are dedicating the rarest of retrospectives to films directed by Peter. We will finally be able to see a part of his cinematographic work and bask in his voice, his ideas and his talent in connecting materials, images and sounds.

Cinephiles / Historians

Many of the program's films tell us about the events of History and manage to capture collective feelings of a certain period with extreme sensitivity, almost like a radiograph. The Third Man is a movie with sublime actors and a perfect plot, but it is also a subtle metaphor of a war-torn and debilitated Europe awaiting new wars. This is also a year of many discoveries of invaluable, rare and/or unseen historical documents. Restored by the Imperial War Museum after much research, German Concentration Camps Factual Survey is a film that was concealed for seventy years. Shot in April of 1945, it was supposed to be an unequivocal document on the extermination of the Jews for the German people; but when it was completed on September 29, 1945, the wind of history had already changed direction, and it seemed more appropriate to eliminate the film and its terrible images.

This year marks the centenary of another genocide, the first one of the twentieth century, in which 1.5 million Armenians died at the hands of the Young Turks. The current Turkish government still denies that it happened, partially because there are so few images recorded of that humanitarian disaster; there are, however, images of the concurrent expulsion of the Greeks from Turkey. Go to page 71: the pictures are from footage that Mariann Lewinsky found and identified in Washington. They are shocking images because they look like all the genocides that would follow. Women, children, the elderly, people like us goaded like animals onto overcrowded trains and boats. Invaluable images for interpreting the present with greater awareness.

Other images never seen before have found their way to Bologna: images shot by Albert Samama Chikly, a Franco-Tunisian pioneer of African cinema. Very little was known about him, but, thanks to his family and four researchers, this year we are presenting his films and photography. Chikly was active in Tunis and Paris. He was in Messina at the time of the earthquake and in France when the world war broke out. Chikly documented the Battle of Verdun with an objective, masterful eye. We will see that one hundred years ago the Mediterranean was very different from today. It was a unifying sea without a rich north and poor south, and its various shores were equally prosperous and developed.

Altre immagini mai viste approdano a Bologna e sono quelle girate da Albert Samama Chikly, franco-tunisino, pioniere del cinema africano. Di lui si sapeva poco, ma grazie ai familiari e a un quartetto di ricercatori potremo quest'anno presentare alcuni suoi film e sue fotografie. Chikly era attivo a Tunisi e a Parigi, documentò il terremoto di Messina e la battaglia di Verdun, sempre con uno sguardo oggettivo, magistrale. Scopriremo che cento anni fa il Mediterraneo era molto diverso da oggi, era un mare che univa, dove non c'era un Nord ricco e un Sud povero, ma dove le diverse sponde erano floride e ugualmente sviluppate.

Grande / piccolo

Questo è l'altro nostro l'ossimoro, a cominciare dalle nove sale (sei cinema, il Teatro Comunale, Piazzetta Pasolini, Piazza Maggiore), la più piccola da 64 posti, la più grande da 10.000. Un ossimoro che investe felicemente l'intero programma. Per un festival normalmente i film corti e i troppo lunghi sono un problema. Per noi sono la ricchezza. Potrete vedere film di pochi minuti, come le *féeries* di Gaston Velle, pioniere del cinema a trucchi e di magia, e i film di non fiction che raccontano l'Italia dell'inizio del Novecento. Ma anche *The Memory of Justice* (1973-76), il film di quattro ore e mezza che, partendo dai materiali sui processi di Norimberga, ci pone la questione della contrapposizione tra responsabilità collettiva e responsabilità individuale. Tra i corti, gli home movies delle star di Hollywood, i filmati etnografici e i film che la scrittrice e fotografa svizzera Ella Maillart realizzò durante il suo viaggio verso Kabul, iniziato nell'estate del '39, ma che lo scoppio della guerra prolungò nel continente indiano fino alla fine del '45.

Un nuovo modo di guardare

Il festival è attraversato da film che sono arrivati come meteore, esplosioni che hanno cambiato il modo di raccontare attraverso le immagini. *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* di Chantal Ackerman (anticipato da *Saute ma ville*, che la regista realizza a soli 18 anni) inventa un cinema antieristico e un nuovo tempo della narrazione. Robert Bresson, con *Au Hasard Balthazar*, distilla immagini di assoluta purezza. Con la *Trilogia di Apu*, Satyajit Ray racconta l'India come nessuno prima di lui aveva fatto, fuori dai generi e dalle convenzioni. La conversazione tra Godard e Serge Daney, registrata e poi parzialmente utilizzata nelle *Histoire(s) du cinéma*, è una preziosissima discussione sull'ontologia cinematografica. Mentre il neorealismo rivoluzionava i codici del cinema italiano e mondiale, nel 1952 due registi americani esordienti, Gene Kelly e Stanley Donen, inventavano un musical fatto di ritmi e colori girato nelle strade e sui grattacieli di New York, *On the Town*. Un anno prima dell'esordio di Truffaut e due di quello di Godard, Louis Malle ambientava in una Parigi notturna un noir irripetibile, dove la musica di Miles Davis colora l'an-

Big / Small

This is another oxymoron of our festival, starting with its nine venues (six cinemas, the Teatro Comunale, Piazzetta Pasolini and Piazza Maggiore), the smallest of which has 64 seats and the largest 10,000. It is also true of our program. Shorts and extra long films are normally always a problem for festivals. At ours they are a treasure. You can see movies that last just a few minutes like the féeries by Gaston Velle, a pioneer of trick films, and non-fiction films of Italy at the beginning of the twentieth century. You can also watch The Memory of Justice (1973-76), a film of four and a half hours that explores the opposition of personal and collective responsibility beginning with materials from the Nuremberg Trials. Short films include home movies of Hollywood stars, ethnographic films and the footage that Swiss writer and photographer Ella Maillart shot during her journey to Kabul, which began in the summer of 1939 but, with the outbreak of the war, continued in the Indian continent until the end of 1945.

A New Way of Seeing

The festival is also traversed by films that come upon us like meteors – explosions that changed the way stories are told with images. Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles (preceded by Saute ma ville, which Chantal Akerman made when she was just 18) created anti-heroic cinema and a new narrative pace. With Au Hasard Balthazar, Bresson distilled images of perfect purity. With the Apu Trilogy, Satyajit Ray portrays an India that no one before him had depicted, beyond any genre or convention. The conversation between Godard and Serge Daney that was recorded and then partially used in Histoire(s) du cinéma is an invaluable discussion on the ontology of film. While neorealism was revolutionizing the rules of Italian and global cinema, in 1952 two new directors, Gene Kelly and Stanley Donen, invented a musical of rhythm and color filmed in the streets and on the skyscrapers of New York, On the Town. One year before Truffaut's debut and two before Godard's, Louis Malle made an inimitable crime film set in Paris at night in which the music of Miles Davis paints the anxiety of the flaneuse Jeanne Moreau. The festival's finale is sure to be an apotheosis of absolute entertainment with two of the most innovative and ambitious works of film history. To start Rapsodia satanica at the Teatro Comunale, with the reconstruction of the original music composed by Pietro Mascagni for Nino Oxilia's film with Lyda Borelli, which was restored to recapture the original rare hand-coloring. To follow in Piazza Maggiore is the screening of BFI's 70mm print of 2001: A Space Odyssey.

A Responsibility for the Future: Open Theaters

There are entire regions on our planet without cinemas. A large part of the Maghreb has lost its movie theaters. But even in southern Italy the number of screens is increasingly fewer. Today we wonder how to stop the advancement of fundamentalism. I

goscia di Jeanne Moreau *flaneuse*. La chiusura del festival sarà l'apoteosi dello spettacolo totale, con due tra i film più innovativi e ambiziosi della storia del cinema: al Teatro comunale *Rapsodia satanica*, di Nino Oxilia e con Lyda Borelli al sommo del suo decadente fulgore divistico, presentato dopo il restauro che ne ha recuperato le colorazioni manuali originali e con la partitura ricostruita delle musiche di Pietro Mascagni; a seguire, sullo schermo di Piazza Maggiore, 2001: *Odissea nello spazio* nella copia 70mm del BFI.

Un dovere per il futuro: aprire sale

Esistono ormai intere regioni della terra senza sale cinematografiche. Gran parte del Maghreb ha perduto le sue sale, ma anche nell'Italia del sud l'offerta di schermi è sempre più limitata. Oggi ci si interroga su come fermare l'avanzata degli integralismi; avanzo una proposta, se ricominciassimo ad aprire sale cinematografiche? Senza sale non esiste cinema indipendente e d'autore, non c'è un pubblico che sceglie di uscire di casa spinto dalla curiosità, si chiudono orizzonti di conoscenza e di comprensione.

La Cineteca proietta film della storia del cinema in Piazza Maggiore da quindici anni. Nella pagina a fronte annunciamo il Progetto Modernissimo, che è figlio di quest'esperienza: speriamo che di qui a un anno sia possibile riaprire questa straordinaria sala storica nel pieno centro della città. Bologna è famosa per la qualità dei suoi restauri, è ora che abbia una sala all'altezza di questo prestigio, un luogo dove gli spettatori possano ritrovare i volumi, gli spazi, la bellezza dei cinema storici.

A pagina 165 il maestro del mélo, Douglas Sirk, dice che "il paradiso è avaro". Noi possiamo invece dire che il nostro Paradiso dei cinefili – Il Cinema Ritrovato – è generosissimo!

Gian Luca Farinelli

have a proposal: what if we were to open new cinemas? Without screening rooms independent film and cinema d'auteur cannot exist; there will no longer be an audience that chooses to get out of the house driven by curiosity; horizons of knowledge and understanding disappear.

The Cineteca has screened movies that have made film history in Piazza Maggiore for fifteen years. Opposite page announces the Modernissimo project, the offspring of this experience. It is our hope that a year from now that extraordinary historic cinema in the heart of the city will reopen its doors. Bologna is renowned for the quality of its restorations; the time has come for it to have a movie theater of the same prestige, a place where viewers can rediscover the space, size and beauty of historic cinemas.

On page 165, the master of melodrama, Douglas Sirk, says that "heaven is stingy." We, however, can say that our Cinephile's Heaven – Il Cinema Ritrovato – is extraordinarily generous!

Gian Luca Farinelli

CINEMA MODERNISSIMO

Agli inizi del Novecento la corsa verso il progresso ha trasformato i centri storici antichi in città moderne: Bologna – tradizionalmente ‘La Turrìta’, ma proiettata verso il futuro – cambia il suo assetto urbanistico.

In questo processo di rinnovamento, dove un tempo sorgeva il medievale Palazzo Lambertini, nel 1913 si gettano le fondamenta di Palazzo Ronzani: un edificio polifunzionale in cemento armato – baluardo della modernità bolognese nato dall’avveniristico progetto dell’ingegner Pontoni – che ospita un teatro sotterraneo e uno dei migliori cinematografi della città.

In controtendenza rispetto alla logica del multiplex, la Cineteca di Bologna sposa la nuova sensibilità internazionale per il recupero dei cinematografi di inizio secolo, ed è pronta ad affrontare una sfida culturalmente e imprenditorialmente così importante come quella di ridare vita al Cinema Modernissimo. L’inaugurazione del nuovo Modernissimo è prevista nel 2016. Aiutaci a renderlo possibile!

At the beginning of the twentieth century, the race towards progress changed old historic centers into modern cities: Bologna – traditionally ‘La Turrìta’ but with an eye to the future – changed its urban layout.

In this process of renewal, in 1913, the foundations of Palazzo Ronzani were laid where the medieval building Palazzo Lambertini once stood: the new structure was a multipurpose building made of reinforced concrete – a bastion of Bologna’s modernity and the fruit of engineer Pontoni’s futuristic design – that housed an underground theater and one of the best cinemas in the city.

In contrast with the rationale of multiplexes, the Cineteca di Bologna embraces the new international interest in rescuing early twentieth century cinemas and is ready to take on the culturally and entrepreneurially substantial challenge of bringing the Cinema Modernissimo back to life.

The inauguration of the new Modernissimo cinema is scheduled for 2016. Help us make it happen!

modernissimo@cineteca.bologna.it



1915



2016

IN RICORDO DI PETER

In Memory of Peter

Il tempo, normalmente, è un grande consolatore dei lutti che, a un certo punto delle nostre vite, iniziano ad accompagnarci. Peter von Bagh ci ha lasciati il 17 settembre scorso, ma il tempo non ha affatto addolcito la durezza della sua perdita. Anzi. Eppure da almeno tre anni sapevamo che il male con cui conviveva da molti anni aveva preso il sopravvento sul suo fisico forte. Lui diceva che, dopo la crisi di tre anni fa, che lo aveva costretto a lasciare in fretta il Midnight Sun Festival appena iniziato, e a non essere presente al Cinema Ritrovato, dopo essere arrivato molto vicino alla morte, aveva avuto, come in premio, una sorta di extra vita. I due ultimi anni che io e gli amici 'bolognesi', Guy, Mariann, Cecilia, Paola..., abbiamo avuto con lui sono stati una lunga cerimonia degli addii, culminata nella chiusura del Cinema Ritrovato 2014. Peter, per principio, non saliva mai sul palco l'ultima sera. Anzi, alle 21, prima dell'ultima proiezione scompariva, nessuno sapeva dove fosse. Dopo otto giorni di immersione piena e infaticabile voleva stare da solo, staccare, prima di ripartire. Ma l'anno scorso, per la prima volta, accettò l'invito che gli riproponevo ogni anno di salire sul palco per introdurre l'ultimo film, *A Hard Day's Night*. Mentre duettava con Richard Lester e incantava il pubblico di Piazza Maggiore, sapevo che Peter ci stava salutandoci per l'ultima volta.

In *Mia madre*, l'ultimo film di Nanni Moretti, c'è un'immagine molto toccante, dopo il lutto: le librerie vuote nella casa dei genitori e una fila di casse, per terra, che contengono i libri. Quando una persona muore, assieme alle sue storie, agli affetti, al suo mondo, scompare il suo percorso di conoscenza e l'immagine del film di Moretti ne è una metafora dolorosa e riuscita. Con Peter scomparire, per così dire, oltre a una grande libreria anche una cineteca, lo sguardo e la memoria unica che aveva saputo nutrire per tutta la vita. Da settembre a oggi è continuato tra noi e Peter un dialogo immaginario e il programma del Cinema Ritrovato di quest'anno è anche il frutto di questo dialogo. Ho ricevuto una quantità di lettere, messaggi, ricordi che testimoniano della ricchezza umana di Peter, della quantità e della qualità dei legami che aveva costruito giorno per giorno, per anni, in tutto il mondo: mi è oggi molto chiaro che Peter von Bagh ha interpretato in vita molti personaggi.

C'era un Peter finlandese, con la sua famiglia e i suoi amici, ma anche personalità pubblica, amata ed eroica, che pure aveva subito diverse sconfitte, prima fra tutte quella di avere perso la sua sala cinematografica. Un Peter italiano, grande promotore della cultura e del cinema nordico, e soprattutto direttore artistico del Cinema Ritrovato, nel quale poteva, a

Time normally consoles our grief for the losses that at a certain point in our lives begin to accompany us. Peter von Bagh passed away last September 17, but time has not softened the bitterness of our loss. Quite the contrary. And yet we knew that for the past three years the illness he had been living with for many years had gotten the upper hand of his strong body. After the attack three years ago that had forced him to leave the Midnight Sun Festival and prevented him from coming to Il Cinema Ritrovato, after coming very close to death, he said he had, as a reward, a sort of extra life. The last two years we his 'Bolognesi' friends, Guy, Mariann, Cecilia, Paola..., and I, have shared with him a long farewell ceremony, culminating at the end of Il Cinema Ritrovato 2014. On principle, Peter never got on stage the last evening. At 9 PM, right before the final screening, he disappeared, and no one knew exactly where he went. After eight days of tireless and total involvement, he wanted to be alone and detach before leaving. But last year, for the first time ever, he accepted my annual invitation to get on stage to present the last film, A Hard Day's Night. While he duetted with Richard Lester and enchanted the audience in Piazza Maggiore, I knew that Peter was bidding us his last farewell.

In Nanni Moretti's most recent film Mia madre, there is a very touching image after the death: the empty bookshelves at the parents' home and a long line of boxes on the floor containing the books. When someone dies, his stories, his affections, his world all disappear as does his journey of knowledge, of which the image in Moretti's film is a painful and perfect metaphor. With Peter we lose, so to speak, not only an immense library but also a film archive, the unique perspective and memory he cultivated throughout his life.

From September to today, we in Bologna have continued to have an imaginary conversation with Peter, and the program of this year's Il Cinema Ritrovato is also the fruit of this imagined, dreamt dialogue. I have received an astonishing quantity of letters, messages, memories that attest to Peter's rich humanity, the quantity and the quality of the relationships he had built day by day, for years, all around the world: today it is very clear to me that Peter von Bagh played many parts across his lifetime.

There was a Finnish Peter, with his family and friends, but also a beloved and heroic public figure who had experienced a number of hardships too, first among them losing his movie theater. An Italian Peter, a great promoter of Nordic cinema and culture, and, most importantly, the artistic director of Il Cinema Ritrovato, for which, at 2314 kilometers away from his country, he put to work his ability as supreme festival programmer. An international Peter, invited to film archives and festivals

2314 chilometri di distanza dal suo paese, mettere in opera la sua capacità di sommo programmatore. Un Peter internazionale, invitato dalle cineteche e dai festival di tutto il mondo a far parte di giurie prestigiose, a curare rassegne, a presentare i suoi film. Un Peter regista, autore di 54 film documentari e di un lungometraggio di finzione, che lui, con l'umiltà e l'ironia che gli era propria, presentava come il frutto della debole psiche di un ignorante nordico. Un Peter anima di due festival, che si tengono a due settimane di distanza: il Midnight Sun Film Festival e il Cinema Ritrovato. E ancora, Peter è stato direttore di cineteca, a capo dell'Archivio finlandese dal 1966 al 1969; direttore bambino, amava dire, perché aveva appena 23 anni (è rimasto programmatore della sala della cineteca fino al 1984). È stato lo scopritore del grande Aki Kaurismäki. Era uno scrittore, autore di oltre quaranta libri, sulla cultura popolare finlandese, sulla musica, sul cinema. Ha fondato e diretto la rivista Filmihullu. È stato docente di storia del cinema alla Aalto University; ha curato e prefatto classici della letteratura, opere di Balzac, London, Strindberg, Cain; ha curato, per cinquant'anni, centinaia di programmi per la radio finlandese...

L'elenco potrebbe prolungarsi a lungo, ma mi fermo qui. Anche perché leggendo le bellissime note che Olaf Möller ha scritto per questo catalogo sui film diretti da Peter, ho potuto cogliere ancora altre sfumature della sua personalità, che non avevo conosciuto. Quindi quello che racconto qui è solo quello che noi 'bolognesi' abbiamo potuto sapere e capire di lui, grazie alla nostra frequentazione, in particolare per aver lavorato con lui lungo tredici formidabili edizioni del Cinema Ritrovato.

Ecco, il primo dato da registrare è la sua straordinaria, naturale capacità di lavoro. I suoi figli, Anna e Juhana, mi hanno mostrato una foto dove si vede Peter spingere, da bravo padre, la carrozzina e contemporaneamente leggere un libro. Il secondo è la sua provenienza. Peter era finlandese, adorava la sua terra e non l'avrebbe lasciata per nessun motivo. Apparteneva a una cultura minoritaria del mondo, anzi, lui (di origine svedese) apparteneva a una minoranza nella minoranza. Lui diceva spesso "ho visto tanti film perché in Finlandia cosa vuoi fare chiuso in casa per nove mesi all'anno, se non guardarti film?". In realtà il fuoco che lo guidava era la forza dell'immaginazione di un provinciale sognatore, che da un lembo estremo del mondo aveva saputo entrare, attraverso la letteratura e, soprattutto, il cinema, nelle profondità della cultura occidentale. Conosceva il finlandese, lo svedese, il tedesco, l'inglese, il francese e la sua spinta di marginale lo aveva portato, in pochi anni, a parlare anche l'italiano.

L'elenco delle sue molteplici attività rischia di essere poco chiarificatore se non si dice che in tutto quello che faceva Peter era, prima di tutto, un artista; ha applicato il suo genio in molti campi, creando un'opera aperta fatta di libri, film, rassegne, trasmissioni radiofoniche, amicizie... C'era in lui qualcosa di preadolescenziale, che si era conservato sul suo volto, così strano sul corpo imponente; nel profondo della sua personalità, appena al di sotto d'una cultura poderosa e

around the world to be on important juries, participate in conferences, curate programs and present his films.

There is a filmmaker Peter, director of 54 documentary films and fictional features, which he presented – with his characteristic humility and sense of humor – as the fruit of the weak psyche of an ignorant Nordic.

A Peter who was the soul of two festivals that were held two weeks apart: the Midnight Sun Film Festival and Il Cinema Ritrovato.

And that is not all. Peter was a film archive director, the head of the Finnish Archive from 1966 to 1969; a child director, he loved to say, because he was just 23 years old (he stayed on as the programmer for the film archive's theater until 1984). He discovered the great Aki Kaurismäki. He was a writer, the author of over forty books, on Finnish popular culture, music and film. He founded and edited the magazine Filmihullu. He was a professor of film history at Aalto University. He was an intellectual, a promoter of world literature in his home country, where he edited and prefaced literary classics by Balzac, Jack London, August Strindberg, James Cain. For fifty years he curated hundreds of shows for Finnish radio...

The list could go on and on, but I will stop here. Reading the wonderful notes that Olaf Möller wrote about Peter's films for this catalog, I learned of still more nuances of his personality that were not known to me. So what I am relating here is just what we 'Bolognesi' got to know of him thanks to our experience with him, in particular our work together across thirteen formidable editions of Il Cinema Ritrovato.

The first thing we can put down on the record is his extraordinary, natural capacity for work. His children, Anna and Juhana von Bagh, showed me a fantastic picture of Peter pushing a stroller, like a good father, while reading a book at the same time. The second is his place of origin. Peter was Finnish, he loved his home and would never have left it for any reason. He belonged to a cultural minority, or, better still, he (of Swedish origin) belonged to a minority within a minority. He often said, "I watched a lot of films because in Finland what are you going to do stuck in your house for nine months out of the year if not watch films?". In reality, the fire guiding him was the power of imagination of a provincial dreamer, who from a far-off edge of world culture made his way into the depths of western culture through literature and especially through film. He could speak Finnish, Swedish, German, English and French, and his motivation as an outsider saw him speaking Italian in just a few years.

The list of his multiple activities risks being confusing if we weren't to explain that in everything he did Peter was first and foremost an artist; he used his genius in many fields, creating an open oeuvre of books, films, retrospectives, radio shows, friends... Years ago an acquaintance of mine wanted to belittle Peter's greatness and said to me that, in his view, Peter was just a kid. In truth, there was something pre-adolescent about him that could be seen on his face, which was strange with his towering figure; in the depths of his personality, just beneath his immense culture and myriad talents resonated that grace

dei suoi tanti talenti, palpitava quella grazia che è propria dell'infanzia, quella leggerezza illuminata che solo pochi conservano, che lo portava a fingersi l'ultimo degli sciocchi e a mettersi sempre dalla parte degli ultimi.

Era una persona di infinita dolcezza, non solo perché adorava i dessert, le pasticcerie e veniva sempre a Bologna carico di doni per tutti noi, cioccolata Fazer e liquore a base di Lakka, ma perché aveva uno sguardo dolce, innamorato verso gli uomini e le donne, ed era incapace di perdere tempo a parlar male degli altri. Odiava i conflitti, a cui rispondeva da guerriero, opponendo il silenzio, perché non poteva accettare quello in cui non credeva.

Poco adatto ai nostri tempi, a facebook, a twitter, alla superficialità, amava l'andare in profondità. Chi ha assistito agli incontri che conduceva a Sodankylä, due ore di corpo a corpo con i migliori registi del cinema internazionale, sa di cosa sto parlando. E nella profondità eccelleva nell'arte di combinare concetti diversi, fossero essi frasi, parole, suoni, musiche, scene, capitoli, un'*ars combinatoria* che rende unico tutto quello che ha fatto. Le associazioni di Peter, miracolosamente, rendevano più ricche le parti associate e, soprattutto, chi poteva goderne. Cito due frasi contenute nel suo penultimo film, *Remembrance*, che ne sono una prova concreta: "I cellulari Nokia vanno e vengono, gli ospedali psichiatrici restano"; oppure "Le guarnigioni scompaiono, le guerre no".

Non sono in grado di leggere i suoi scritti in finlandese, ma posso testimoniare che il suo italiano era delizioso e il suo inglese spettacolare, una lingua tutta sua, nuova, sintetica, strumento perfetto per i suoi pensieri e per i suoi 'colpi' magistrali. Sono quasi alla fine e ancora non ho detto nulla della sua ironia, già presente sul suo volto segnato da un bel sorriso, e dei tempi comici che accompagnavano ogni sua entrata in scena e ogni sua frase. Memorabile resta, nei suoi tredici anni di direzione del Cinema Ritrovato, la volta in cui tolse la parola a uno studioso che, preso dalle proprie parole, aveva forse scambiato la presentazione di un film in Piazza Maggiore per una conferenza universitaria, dicendo, semplicemente, "No possible translation", e liberando, con uno scoppio di ilarità, il malessere della platea che aspettava di vedere il film.

Se fosse stato inglese, francese o statunitense, tutti saprebbero che Peter è stato il più profondo tra i critici e gli storici del cinema. Se volete scoprire il senso intimo dei film più complessi e che cos'è stato il cinema nel ventesimo secolo, dovete leggere quello che ha scritto.

Quindi abbiamo ora un dovere. La famiglia di Peter ha affidato l'insieme dei suoi scritti alla biblioteca di stato finlandese e alle preziose e competenti cure di Antti Alanen. È molto importante non solo che siano resi disponibili online, ma anche siano tradotti per un pubblico internazionale. Non è giusto che Peter sia letto solo in Finlandia, anche noi ne abbiamo diritto e bisogno, perché, come mi ha scritto Aki, il poeta dei poeti, pochi giorni dopo la morte di Peter: "Dear Gian Luca, we are orphans now".

Gian Luca Farinelli

characteristic of childhood, that illuminated carefreeness that few hold on to.

He was an infinitely sweet person, and not just because he loved desserts and pastries, and always came to Bologna with gifts for all of us, Fazer chocolate and Lakka-based liqueur. He also had a sweet, loving view of men and women, and he simply was not capable of losing time talking badly of them. He hated conflict, to which responded, like a warrior, with silence because he could not accept something he did not believe in.

Not a man of our times, of facebook, twitter and superficiality. He loved to dig and especially to revisit what he had already studied to delve even further. Those who have been to the sessions he organized at Sodankylä, two hours in close combat with the best international film directors, know what I am talking about.

Peter excelled in the art of uniting different concepts, whether sentences, words, sounds, music, scenes, chapters, an ars combinatoria that made everything he did unique. Peter's associations miraculously enriched the parts associated and especially those who got to enjoy them. I quote two sentences from his penultimate film, Remembrance, as proof: "Nokias come and go, mental hospitals stay"; or "Garrisons disappear, wars don't". I cannot read his writings in Finnish, but I can say that his Italian was exquisite and his English spectacular, a language all his own, new, succinct, the perfect tool for his reflections and strokes of genius.

I am almost at the end and still have not said anything about his sense of humor, which could be seen immediately in the smile lighting up his face, and the comic timing of his every entrance and phrase. In his thirteen years directing Il Cinema Ritrovato, one unforgettable moment was when he interrupted a scholar who, taken with his own words, perhaps had mistaken the presentation of a film in Piazza Maggiore for an academic conference, and simply said 'No possible translation', releasing the agitation of the audience waiting to watch the film in an explosion of hilarity.

If he had been English, French or American, everybody would know that Peter was the most profound of film critics and historians. If you want to discover the inner sense of the most complex films and know what was twentieth-century cinema, you have to read his writings.

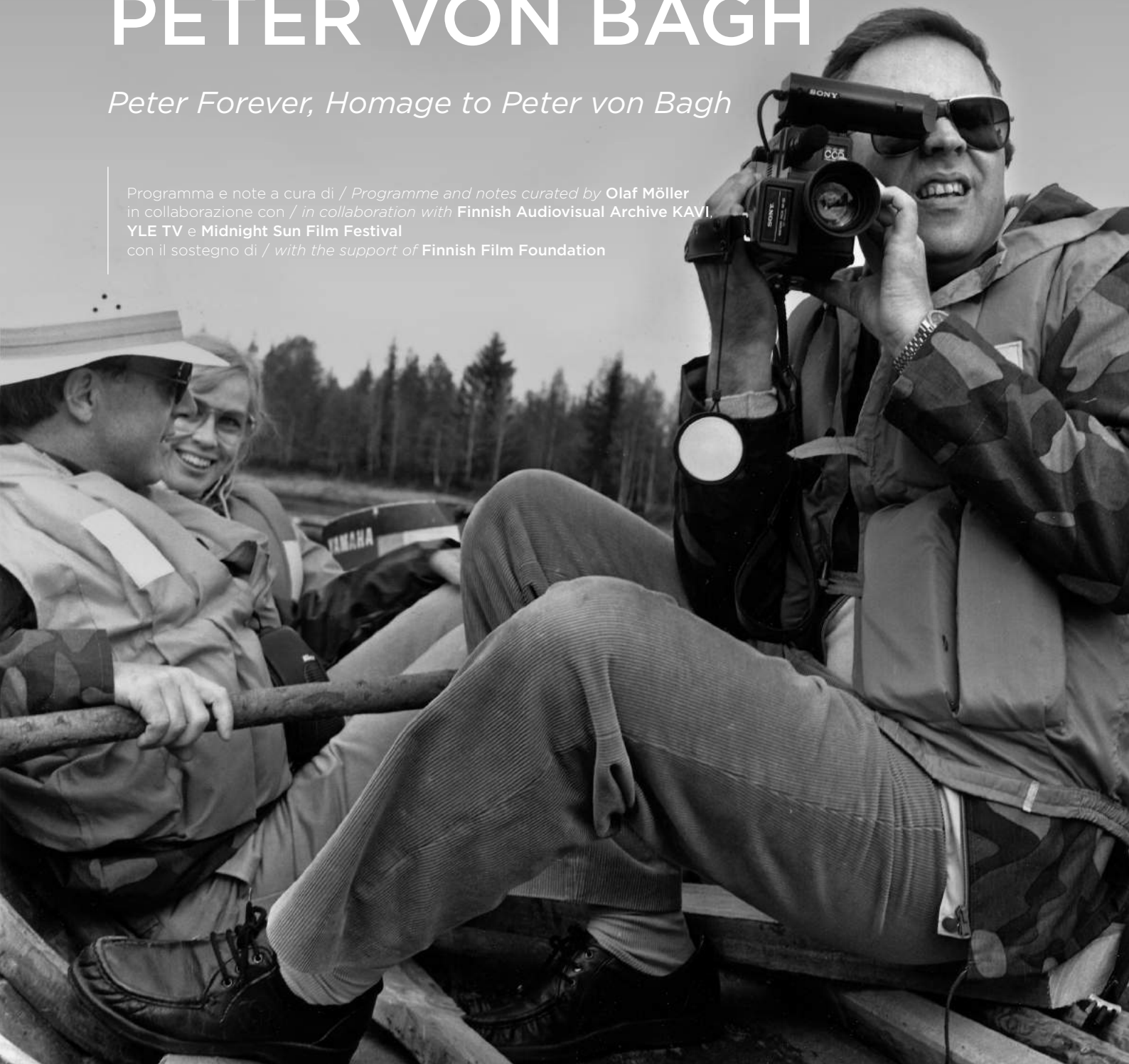
So now we have a responsibility. Peter's family has entrusted all of his writings to the National Library of Finland and the competent, invaluable care of Antti Alanen. It is very important that his work is made available online and that it is translated for an international audience. It would not be right that Peter is read only in Finland; we too are entitled to and need his work because, as Aki, poet of poets, wrote to me several days after Peter's death: "Dear Gian Luca, we are orphans now".

Gian Luca Farinelli

PETER FOREVER, OMAGGIO A PETER VON BAGH

Peter Forever, Homage to Peter von Bagh

Programma e note a cura di / *Programme and notes curated by* **Olaf Möller**
in collaborazione con / *in collaboration with* **Finnish Audiovisual Archive KAVI**,
YLE TV e **Midnight Sun Film Festival**
con il sostegno di / *with the support of* **Finnish Film Foundation**



L'enorme estensione e la vera natura della produzione cinematografica di Peter von Bagh sono note solo a pochissime persone. Si tratta di circa sessanta film di durata variabile, da meno di un minuto a una dozzina di ore. Sono stati trasmessi soprattutto dalla televisione finlandese (solo una volta ogni dieci anni poteva capitare che un suo film fosse distribuito in sala). Il pubblico finlandese vi ha dedicato poca attenzione, considerandoli solo una parte del vastissimo impegno a tutto campo di von Bagh; gli stranieri li hanno trovati spesso impenetrabili, essendo sovente privi di sottotitoli e perché le immagini e i suoni con cui il regista amava lavorare – la storia del suo paese vista attraverso le arti – potevano risultare indecifrabili ai non finlandesi. O così si pensava...

Peter von Bagh era ossessionato dal montaggio, dalle giustapposizioni creatrici di senso. E lo affascinava l'idea del cinema come macchina del tempo: un'arte che conserva i ricordi, riporta in vita i morti, ci regala seconde occasioni che forse neanche ci meritiamo. Per questo lavorava quasi esclusivamente con materiali d'archivio, integrandoli con interviste; e se i suoi primi film si basano essenzialmente sulle immagini in movimento e sulla musica, nella fase finale della sua carriera si divertiva ad arricchire il tutto con dipinti e fotografie.

Gli ingredienti principali dei suoi film sono rimasti inalterati: tanto che giunse a rielaborare più volte gli stessi materiali, usando per esempio la stessa scena rimontata in maniera leggermente diversa, con esiti sempre nuovi. Quei momenti, come una finestra spalancata sui tetti di Helsinki, o una canzone di Repe sul denaro tratta da *Rovaniemen markkinointi* (1951) di Jorma Nortimo, rivestivano per lui un significato quasi totemico. Eppure sorprende la varietà della sua produzione: *Sinitaivas – Matka muistojen maisemaan* (*Cielo blu – Viaggio nella terra dei ricordi*, 1978) ricorda una poesia in prosa; *Viimeinen kesä 1944* (*L'ultima estate 1944*, 1992) un oratorio musicale, *Mies varjossa* (*L'uomo nell'ombra*, 1994; girato con Elina Katainen e Iikka Vehkalahti) un film d'indagine, e via scorrendo. Tutti hanno in comune la perfezione quasi impossibile del ritmo e dei tempi, dell'intonazione e della cadenza: l'altra grande passione di von Bagh era ovviamente la musica.

Le immagini e i suoni erano il suo mondo, la sua anima. E a partire da essi creò la propria casa, nel luogo cui sapeva di appartenere: la Finlandia. Disse un giorno che tutto il suo lavoro ruotava attorno al desiderio di avere una casa: e dato che ne era stato privato quando la sua famiglia si era trasferita da Helsinki a Oulu, se l'era costruita da solo.

Evento speciale del Cinema Ritrovato, questa selezione di film permetterà al pubblico di conoscere meglio la figura che per tanto tempo è stata la mente e il cuore del festival.

Olaf Möller

Very few people had any idea about the enormous size and the exact nature of Peter von Bagh's cinema. In all, he made some sixty works varying from less than a minute long to a dozen hours. They aired on Finnish television – and that was it, mostly; once in a decade a film would be released in a movie theater... In Finland, people paid little attention to them, considering von Bagh's films as merely another part of his gigantic output all over the media. Foreigners could do almost nothing with them, because so few were subtitled, and the images and sounds with which he loved to work – those of Finland's history as remembered by the arts – meant little to them; or so people thought...

Peter von Bagh was obsessed by the idea of montage – of juxtapositions creating meaning. And he was enchanted by the notion of cinema as a time machine – as an art that preserves memories, resurrects the dead, offers second chances we may not deserve yet nevertheless are granted. Accordingly, he worked almost exclusively with archival materials, adding interviews he had shot. While his earlier films rely essentially on moving images and songs, in the final stage of his development he enjoyed adding paintings and photographs to the montage.

The main ingredients of his films remained unchanged, to the extent that he worked with certain materials again and again, such as the same scene edited in a slightly different way in various works, with fresh effects. Those moments, like a window opening on a view of Helsinki's rooftops, or a song about money by Repe from Jorma Nortimo's Rovaniemen markkinointi (1951), have an almost totemic meaning for him. Yet the films feel surprisingly different: some, like Sinitaivas – Matka muistojen maisemaan (Blue Sky – Journey into the Land of Memories, 1978), resemble a prose poem; others, like Viimeinen kesä 1944 (The Last Summer 1944, 1992), an oratorio; and others, like Mies varjossa (Man in the Shadows, 1994; co-directed by Elina Katainen and Iikka Vehkalahti), an investigation; etc. The one thing they all have in common is an almost impossibly perfect sense of rhythm and pacing, pitch and cadence – obviously, von Bagh's other great passion was music.

Images and sounds were his world, his mind. From them, he created his home, a place where he belonged: his Finland. At some point late in his life he would say that all his work had but one purpose: he wanted to have a home, and because that was taken away from him when his family moved from Helsinki to Oulu, he had to build one of his own.

The selection we made is a Cinema Ritrovato Special, one that might give its audience a deeper appreciation of the Festival's long-time artistic mind and heart.

Olaf Möller

POCKPICKET ELI KATKELMIA HELSINKILAISEN PORVARISNUOREN ELÄMÄSTÄ

Finlandia, 1968

Regia: Peter von Bagh, Pertti Maisala

[Pockpicket – Ricordi dei giovani borghesi di Helsinki] ■ T. int.: *Pockpicket – Recollections of a Helsinki Bourgeois Youth*. Sog.: Matti Salon. Scen., F., M.: Peter von Bagh, Pertti Maisala. Mus.: Kaj Chydenius. Int.: Sulevi Peltola, Eija Pokkinen, Elina Salo. Prod.: Peter von Bagh, Pertti Maisala ■ 35mm. D.: 19'. Bn. Finlandese con sottotitoli inglesi / *Finnish with English subtitles* ■ Da: Finnish National Audiovisual Archive KAVI

Sfacciato omaggio a Robert Bresson: il protagonista infila le mani nelle tasche della gente non per rubare ma per metterci soldi, e aiutare così i bisognosi. Ma chi sono i bisognosi? O meglio, chi non lo è? Esilarante commento sulla confusione ideologica che imperversava alla fine degli anni Sessanta, ispirato dal talento dell'icona comica finlandese Spede Pasanen, da Pier Paolo Pasolini o da qualcun altro, chi lo sa. Forse perfino più dell'impareggiabile *Kreivi*, *Pockpicket eli katkelmia helsinkilaisen porvarisnuoren elämästä* esemplifica bene le tendenze anarchiche del giovane von Bagh, che non perdeva occasione per mettere alla berlina l'idiozia della società. Questo è il von Bagh che tanti finlandesi ricordano: il brillante provocatore che non si preoccupava di pestare i calli a qualcuno.

A cheeky homage to Robert Bresson: Instead of taking money out of people's pockets, the film's protagonist puts it in them – to help those in need. But who is in need? Or to be more precise: who isn't really? A hilarious comment on late 60s ideological confusion, inspired as much by the particular genius of Finnish comedy icon Spede Pasanen as by Pier Paolo Pasolini, or someone else, who knows. Maybe even more than the incomparable Kreivi, Pockpicket eli katkelmia

helsinkilaisen porvarisnuoren elämästä offers a great impression of young von Bagh's anarchic streak – the dashing lad who wouldn't let an opportunity pass by to provoke some idiocy of society. This is von Bagh as many Finns remember him: A quick-witted provocateur who didn't mind stepping on toes.

KREIVI

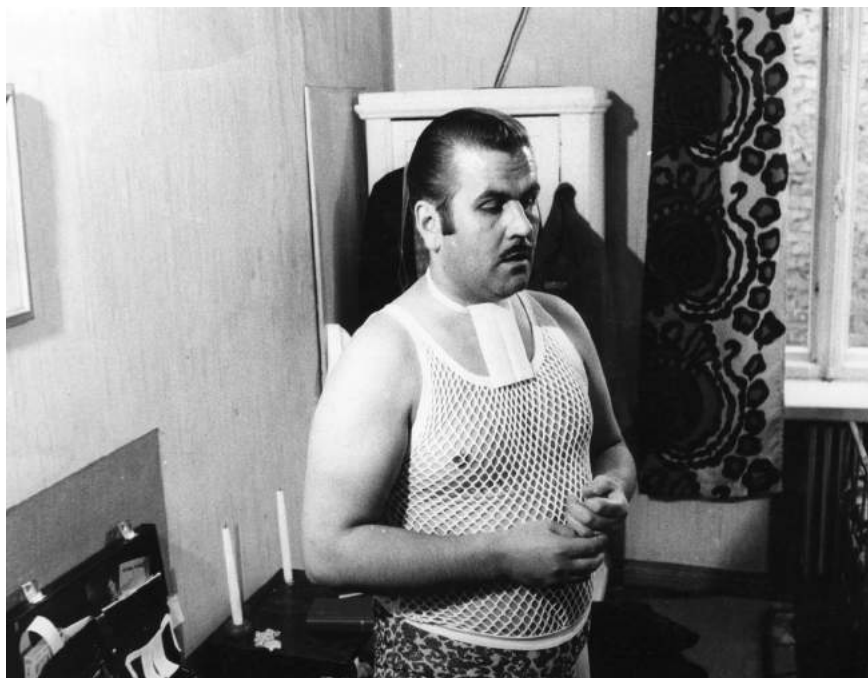
Finlandia, 1971 Regia: Peter von Bagh

[Il conte] ■ T. int.: *The Count*. Scen.: Peter von Bagh. F.: Lasse Naukkarinen. M.: Lasse Naukkarinen, Peter von Bagh. Mus.: Kaj Chydenius, M.A. Numminen. Int.: Pertti Ylmeri Lindgren (se stesso, 'il conte'), Irma Martinkauppi (Leena), Titta Karakorpi (Birgitta), Elina Salo (Toini), Kirsti Wallasvaara (Leila), Petra Frey (amica di Birgitta), Kauko Helovirta (il padre di Leikka), Kullervo Kalske (Arvo Hintikka), Matti Varjo (commissario di polizia), Veijo Mattila (agente dell'Interpol) ■ 35mm. D.: 93'. Bn. Versione finlandese / *Finnish version* ■ Da: Finnish National Audiovisual Archive KAVI

Pertti Ylmeri Lindgren si fidanzò con 76 donne, le derubò tutte e non ne sposò nessuna. Lindgren era il truffatore per eccellenza. Von Bagh gli chiese di interpretare se stesso in un film che ricostruisse alcuni dei suoi migliori momenti, i suoi 'numeri' più eclatanti: e lui accettò! Possiamo così ammirare Lindgren che interpreta Lindgren, e osservare, grazie alla seconda linea narrativa del film, come tenti di cavarsela a colpi di fascino e a passo di danza per tutta l'estate del 1970, su questa o quella pista di tango. Allora *Kreivi* fu considerato uno scandalo, un affronto, un'opera di cattivo gusto e pessime maniere creata in malafede: i critici erano spiazzati, perfino (o soprattutto) quelli di ampie vedute se non progressisti. E allora? Lindgren, inteso come uomo, era già abbastanza folle; ma la ricostruzione delle sue imprese coinvolgendo alcune tra le più formidabili

li giovani attrici finlandesi fu fatta in maniera così eccessiva, così esagerata che... Dov'è il confine tra finzione e realtà in questo bizzarro ibrido pervaso da un umorismo lascivo e da una gaia constatazione della fragile e imperfetta condizione umana? Che roba è mai questa? Una risposta potrebbe essere: è un *Volksstück*, una commedia brechtiana. E un'altra: è pura anarchia. Be', a von Bagh certamente piaceva scandalizzare il suo pubblico, ma non si aspettava di far impazzire il sistema: *Kreivi* uscì in una delle sale più grandi di Helsinki, andò malissimo e ben presto scomparve. Le parole gentili che Douglas Sirk ebbe a dire sul film, in occasione della proiezione all'allora influentissimo Edinburgh Film Festival, furono per von Bagh una consolazione ma non lo salvarono al momento del disastro. Da allora non volle più girare film di finzione: collaborò occasionalmente alla stesura di sceneggiature, per esempio per Risto Jarva e Aki Kaurismäki, ma nient'altro. Per concludere, ricordiamo che solo poche settimane fa Lindgren ha raggiunto von Bagh in cielo.

Pertti Ylmeri Lindgren was engaged to 76 women, of which he married none while taking the money of each and every one. Lindgren is the real thing, as far as swindlers go. Von Bagh asked him to play himself in a film that would reconstruct some of his greatest moments, i.e. the most flamboyant 'stunts' – and he agreed! So, marvel at Lindgren performing Lindgren, and study, on the film's second narrative string, how he's trying to get by dancing and being charming all through the summer of '70, in this tango pavilion or that. Back then, Kreivi was considered a scandal, an affront, a work of bad taste and even worse manners created in bad faith – critics were at a loss, even (or: especially) the ones called open-minded if not outright progressive. What is this? Lindgren: the man, was already crazy enough; but the re-enactments featuring several of the nation's most formidable young actresses were



Kreivi

done in a style so outré, so over the top that... – where in this bizarre hybrid full of lewd humour and a sprightly sense for the all-too-human does fiction end and the real begin, and vice versa? What on earth is this? Damn! One answer might be: a Volksstück, a Brechtian comedy. Another: pure anarchy. Well, von Bagh certainly liked to shock the pants off his audience, but he didn't expect that the establishment would freak out that badly. Kreivi had opened in one of Helsinki's biggest theatres, did terrible business, and vanished very soon. That Douglas Sirk had kind things to say about the film upon its screening at the then mighty important Edinburgh Film Festival consoled von Bagh in the long run but didn't help at the moment of disaster. In fact, von Bagh never again thought about doing a fiction film – he still (co-) wrote the occasional treatment or screenplay for, among others, Risto Jarva and Aki Kaurismäki but that was it. As a final note it should be mentioned that only a few weeks ago, Lindgren joined von Bagh in heaven.

OLAVI VIRTÄ

Finlandia, 1972 Regia: Peter von Bagh

■ Scen.: Peter von Bagh. F.: Lassa Naukarinen. M.: Jyrki Rapp. Prod.: Heikki Seppälä per Yleisradio, TV1, Viihdetoimitus
■ DCP. D.: 30'. Col. Versione finlandese / Finnish version ■ Da: YLE TV

Ritratto della vecchiaia, dello smarrimento e della solitudine di un'icona nazionale, Olavi Virta, memorabile voce dell'*iskelmä*, la canzone popolare finlandese. Come tanti grandi finlandesi Virta divenne un alcolista, e la reazione della società e del suo pubblico fu poco più che rassegnata. Fu probabilmente per questo che tutti si indignarono quando per la prima volta *Olavi Virta* fu trasmesso in televisione: non potevano sopportare la triste visione della più grande voce dell'*iskelmä*, incarnazione del benessere e della gloria del dopoguerra, perché sentivano che era stata la loro ipocrita indifferenza a trasformare in quella pallida ombra una figura un tempo formidabile. Von Bagh fu accusato di aver sfruttato Vir-

ta, ma le sue domande, il modo in cui sono formulate e il tono della sua voce rivelano compassione, indignazione e rabbia nei confronti di una cultura che accetta storie di vita come questa. Dopo *Olavi Virta*, von Bagh non riuscì a realizzare altri progetti cinematografici per diversi anni.

The portrait of a national icon as an old, lost and lonely man, Olavi Virta was the greatest voice of iskelmä. Like so many great Finns, Virta ended up an alcoholic – with the welfare state as well as his erstwhile audience probably considering this as little more than the way these things go. Which is probably the reason why people all over Finland went ballistic when Olavi Virta was aired for the first time: They couldn't take that sad sight of iskelmä's greatest voice, the incarnation of postwar wealth and glory, in such a sorry state – sensing that it was their uncaringness cum self-righteousness that made him into this pale shadow of a once formidable presence. They accused von Bagh of exploiting Virta, but if one listens to his questions, not only the way he phrases them but also the tone in his voice, one feels his compassion and indignation – his anger at a culture that accepts life stories like this one. After Olavi Virta, von Bagh couldn't get any film projects off the ground for several years.

SINITAIVAS – MATKA MUISTOJEN MAISEMAAN

Finlandia, 1978 Regia: Peter von Bagh

[Cielo blu – Viaggio nella terra dei ricordi]

■ T. int.: *Blue Sky – Journey Into the Land of Memories*. Scen.: Peter von Bagh. F.: Lasse Naukarinen. M.: Esteri Tuovinen. Int.: Olavi Virta, Matti Jurva, Tauno Palo, Esa Pakarinen, Ansa Ikonen, Markus-setä, Repe Helismaa, Kipparikvartetti, Harmony Sisters, Henry Theel, Korpraali Möttönen. Prod.: Yleisradio, TV1, Viihdetoimitus. ■ DCP. D.: 73'. Col. Versione finlandese / Finnish version ■ Da: YLE TV

Dopo l'Argentina, è la Finlandia il grande paese del tango, e la pista da ballo è uno spazio fondamentale della convivenza sociale. Per citare von Bagh, è "il legame tra natura e civiltà, città e campagna, sogno e realtà. Tenezza, durezza, serietà che sconfinano con la scontentezza, e la gioia che viene da una fiaschetta ingegnosamente nascosta nella tasca della giacca o dei pantaloni. Tensioni che culminano a livello olfattivo: profumo, tabacco, superalcolici e birra resi più accettabili dalle caramelle alla menta, e sudore". *Sinitaivas – Matka muistojen maisemaan* celebra la magia di quel luogo e il suo cuore: l'*iskelmä*, la musica finlandese che spopolò tra gli anni Quaranta e i Sessanta, amalgama unico di pop, canzoni sentimentali, tango, *crooning* e *chanson* che ha dato vita a splendidi testi e melodie amati da milioni di persone (la mia preferita: *Kotkan ruusu*, nelle interpretazioni di Pauli Räsänen, Eino Grön, Paula Koivuniemi o Arja Saijonmaa), e una moltitudine di cover, molte delle quali di gran lunga superiori agli originali (come la versione di Kari Tapio di *L'italiano* di Toto Cutugno, *Olen suomalainen*, per citare un esempio più tardo di puro *iskelmä*). Come dimostrano le proiezioni-karaoke del Midnight Sun Film Festival, la passione si trasmette da una generazione all'altra: quando le signore sessantenni urlano *Tapsaaaaaaaa!!!!* in segno di apprezzamento per l'impareggiabile Tapio 'Tapsa' Rautavaara mentre i loro nipotini sculetano al ritmo delle sue canzoni, si capisce il vero significato della cultura popolare. Eppure, sembra dirci l'inizio di *Sinitaivas – Matka muistojen maisemaan*, questo è un amore che ha bisogno di cure, proprio come la decrepita pista da ballo inquadrata. Anche se il sempre saggio e caustico von Bagh ammonisce che la sola pista da ballo non è sufficiente: per l'*iskelmä* serve l'atteggiamento giusto, non basta ancheggiare al ritmo degli ABBA né saltellare sulle note dell'*humppa*.

Finland is the greatest tango nation on this planet, aside from Argentina. Accordingly, the dance pavilion is a key space of communal life. To quote von Bagh: it's "at the nexus of nature and civilization, town and country, dream and reality. Tenderness, toughness, seriousness bordering on moroseness, and joy derived from a flask ingeniously concealed in a jacket or a trouser pocket. Tensions coming to a dramatic head in the sense of smell: perfume, tobacco, spirits and beer sanitised with breath mints, and sweat". Sinitaivas – Matka muistojen maisemaan was made in praise of that locus' common magic, and its heart: *iskelmä – Finnish popular music of the 40s to the 60s which is a unique mix of pop music, torch songs, tango, crooning and chanson, resulting in some of the most beautiful original melodies and lyrics ever cherished by millions (personal favourite: Kotkan ruusu, be it sung by Pauli Räsänen, Eino Grön, Paula Koivuniemi or Arja Saijonmaa), as well as masses of cover versions quite a few of which are far superior to their originals (Kari Tapio's version of Toto Cutugno's L'italiano called Olen suomalainen, both from 1983, to quote a somewhat later example of echt iskemä-genius). And as the karaoke-screenings each year at the Midnight Sun Film Festival show: this is a passion passed on through the generations – when ladies in their sixties howl Tapsaaaaaaaa!!!! in appreciation of the incomparable Tapio 'Tapsa' Rautavaara while their grandchildren do some serious booty-swinging to his tune, then one knows what popular culture really means. Yet, as the beginning of Sinitaivas – Matka muistojen maisemaan shows: This is a love that needs care – just like the dilapidated pavilion one sees. Ever the wise man and caustic, von Bagh admonishes in the end that the pavilion alone isn't enough: *iskelmä* needs a certain attitude – swaying your hips lightly to ABBA or stomping around to some humppa doesn't do it.*

PÄIVÄ KARL MARXIN HAUDALLA

Finlandia, 1983 Regia: Peter von Bagh

[Un giorno sulla tomba di Karl Marx] ■ T. int.: A Day at Karl Marx's Grave. Scen.: Peter von Bagh. F.: Tony Chapman. M.: Elina Katainen. Mus.: Tapani Tamminen. Prod.: Pekka Holopainen, Peter von Bagh per Yleisradio, Asiaohjelmat ja Nosferatu Oy ■ 16mm. D.: 31'. Col. Versione inglese e finlandese con sottotitoli inglesi / English and Finnish version with English subtitles ■ Da: Finnish National Audiovisual Archive KAVI

A von Bagh riuscivano benissimo due cose che si combinano alla perfezione: i progetti e l'improvvisazione. Gli piaceva lavorare all'interno di una cornice che gli permettesse di reagire spontaneamente a tutto ciò che accadeva lì per lì. Nel caso di *Päivä Karl Marxin haudalla* significava questo: passiamo il centenario della morte di Karl Marx vicino alla sua tomba nel cimitero londinese di Highgate e vediamo cosa succede; se non verrà nessuno a rendergli omaggio sarà interessante; se verrà molta gente sarà altrettanto interessante. Si avverò la seconda ipotesi: il 14 marzo del 1983 von Bagh poté parlare delle idee e degli ideali di Marx e del loro futuro con persone provenienti da più di venti paesi. Viene da chiedersi cosa direbbero oggi...

Von Bagh was great at two things that go very well together: concepts and improvisation – he enjoyed working inside a framework that would allow him to react spontaneously to whatever happened right there and then. In the case of Päivä Karl Marxin haudalla this meant: Let's spend the 100th anniversary of the great thinker's demise by his grave and see what happens; if nobody travels to London's Highgate cemetery to pay homage on that very special day: telling enough; and if masses of people show up: that will be meaningful as well. The latter happened: on March 14th 1983, von Bagh was able to talk with people from

some 20+ nations about the meaning of Marx's ideas and ideals, whether they have a future, and how that might look. One wonders what they would say now, thirty-two years later...

FAARAOIDEN MAA

Finlandia, 1988 Regia: Peter von Bagh

[La terra dei faraoni] ■ T. int.: *The Land of the Pharaohs*. M.: Pentti Kauranen, Heikki Salo. Prod.: Terttu Talonen per Yleisradio, TV1, Teatteritoimitus ■ DCP. D.: 29'. Bn. Versione finlandese / *Finnish version* ■ Da: YLE TV

La fase preparatoria di *Sinuhe l'egiziano* (1945), il celebre romanzo storico di Mika Waltari, era durata un bel po', tra ricerche, annotazioni e costruzione dell'intreccio. Ma è difficile ignorare il momento in cui iniziò la stesura del voluminoso libro: i primissimi mesi del dopoguerra. Waltari scrisse rapidamente, macinando decine di migliaia di parole in poche settimane. Per von Bagh, l'antico Egitto di Waltari è la Finlandia del 1944, le sue descrizioni della sofferenza sono un ritratto nemmeno troppo velato di un paese prostrato, stanco e insanguinato. Ed è così che prende forma *Faaraoiden maa*: estratti da *Sinuhe l'egiziano* fanno da commento a spezzoni di cinegiornali. Un altro progetto semplice e intrigante di von Bagh che si trasforma in un bell'esempio di cinema: un'opera scarsa, immediata nell'esecuzione, muscolare nel movimento, profonda nella riflessione.

Mika Waltari had been working on The Egyptian (1945), his classic of popular historical fiction, for quite some time: researching the period, taking notes, constructing the narrative etc. Still, it's difficult to ignore when he sat down to finally write this rather hefty tome: the immediate postwar months; and he did so quickly, hammering ten thousands and ten thousands of words into his type-

writer inside a few weeks. For von Bagh, the ancient Egypt of Waltari is really the Finland of '44, his descriptions of suffering a not-exactly-thinly-veiled portrait of the nations down on its knees, tired and bloody. And so, Faaraoiden maa took shape: excerpts from The Egyptian would comment on choice newsreel shots. Another of those intriguingly simple von Bagh-concepts that made for a fine piece of cinema – a lean work, straight-forward in its execution, muscular in its movement, deep in its thoughts.

KOHTAAMINEN

Finlandia, 1992 Regia: Peter von Bagh

[L'incontro] ■ T. int.: *The Meeting*. F.: Felix Forsman, Uno Pihlström. M.: Heikki Salo. Prod.: Yleisradio, TV2, Asiaohjelmat ■ DCP. D.: 23'. Bn e Col. Versione finlandese / *Finnish version* ■ Da: YLE TV

Von Bagh non fu mai completamente soddisfatto di *Kohtaaminen*. Sentiva di non essere stato del tutto all'altezza della sfida, e che il film avrebbe potuto essere migliore se ci avesse lavorato più a lungo. Non è così: la semplicità unita a un sentimento d'urgenza è uno dei punti di forza di *Kohtaaminen*. Il film consiste di due soli elementi: il filmato della visita di Adolf Hitler in Finlandia per il settantacinquesimo compleanno di Carl Gustaf Emil Mannerheim il 4 giugno 1942, girato dal grande direttore della fotografia Felix Forsman, e un'intervista a Forsman condotta decenni dopo da von Bagh. Come *Päivä Karl Marxin haudalla*, è un piccolo film fatto per commemorare un evento che sarebbe stato altrimenti accantonato o trattato in maniera più 'retorica'. È inoltre una sorta di intermezzo tra due dei suoi film più importanti, *Viimeinen kesä 1944* e *1939*.

Von Bagh was never fully happy with Kohtaaminen – he felt that he hadn't completely risen to the challenge, and that the film could have been better if he

had worked longer on it instead of tossing it off. Not true: its simplicity combined with a sense of urgency is one of Kohtaaminen's strengths. The film consists of merely two elements: footage of Adolf Hitler's visit to Finland on the occasion of Carl Gustaf Emil Mannerheim's 75th birthday on June 4th 1942, shot by the great director of photography Felix Forsman, and an interview with Forsman conducted decades later by von Bagh. Similar to Päivä Karl Marxin haudalla, it's a small work created to commemorate an event that otherwise might have been tacitly forgotten, or dealt with more 'rhetorically'. Besides that, it also functions as something of an entr'acte for two of his most important films, Viimeinen kesä 1944 and 1939.

VIIMEINEN KESÄ 1944

Finlandia, 1992 Regia: Peter von Bagh

[L'ultima estate 1944] ■ T. int.: *The Last Summer 1944*. Scen.: Peter von Bagh. F.: Juha-Veli Äkräs. M.: Anne Lakanen. Int.: Veera Alén, Veli Arrela, Emma Forsberg, Esteri Halmetoja, Toivo Hiltunen, Jussi Juntunen, Jaakko Jurvakainen, Helmi Karvonen, Veikko Keränen, Yrjö Kostermä, Olavi Kotkavuori, Osmo Kähkölä, Eero Lempiäinen, Lyly Lempiäinen. Prod.: Heikki Takkinen per Yleisradio TV2, Filminor Oy ■ Digibeta. D.: 105'. Col. Versione finlandese / *Finnish version* ■ Da: Finnish National Audiovisual Archive KAVI

Nella memoria ufficiale del popolo finlandese la Guerra d'Inverno è un momento glorioso, malgrado le pesanti perdite territoriali e un trattato di pace che spinse il presidente Kyösti Kallio a mormorare "Mi si rinsecchisse la mano, per aver firmato un simile documento!". La Guerra di Continuazione fu ben altra cosa: i combattimenti durarono più di tre anni (dal giugno del 1941 al settembre del 1944), dissanguando lentamente il paese; alla fine, per districare la nazione da quei miasmi, fu necessario un espe-

diente politico che lasciò ampie zone della Finlandia settentrionale in rovina dopo la sanguinosa vendetta dell'esercito nazista contro i Waffenbrüder, colpevoli di non aver onorato il patto di lealtà (che avrebbe significato morire insieme al Reich). *Viimeinen kesä 1944* è parte di una tetralogia che abbraccia anni (o periodi) decisivi della storia finlandese. Lo stesso von Bagh osservò che i quattro film seguono quasi per caso un ordine in cui si riflettono le complessità di quei momenti: *Vuosi 1952* (1980) è un'opera gioiosa sulla ripresa di una nazione che ritrova il proprio spazio nel mondo; *Muisto* (1987) si sofferma cupamente sulla nascita della nazione dagli orrori di una guerra civile che ancora la perseguitano; *1939* (1993) mostra i mesi immediatamente precedenti l'inizio della Guerra d'Inverno come un periodo pieno di contraddizioni che solo un atto di violenza poteva sanare. Più degli altri film della tetralogia, *Viimeinen kesä 1944* è un'opera sulla memoria collettiva, un oratorio in prosa, una messa in celebrazione del passato e dei caduti. Il materiale d'archivio usato è qui relativamente scarso: von Bagh preferisce fissare il suo sguardo tenace, amorevole, sollecito, preoccupato, gentile e scettico sui volti di alcuni anziani che tentano di raccontare quegli ultimi mesi trascorsi in un esausto arrancare, mentre il tempo rallentava fino alla battuta d'arresto chiamata capitolazione.

In Finland's official popular memory, the Winter War became the nation's days of glory – despite the territorial losses suffered and a peace treaty that had President Kyösti Kallio hiss “May my hand, which is forced to sign such a paper, wither”. The Continuation War, then, was something else: the fighting went on for more than three years (June '41 till September '44), Finland was slowly bleeding away; in the end, it took a political ruse to get the nation out of this miasmatic mess – that left vast parts of northern Finland in ruins after the Na-

zi-German Army had taken its bloody revenge on the Waffenbrüder who hadn't honoured their pledge of allegiance (which would have meant: dying alongside the Reich). Viimeinen kesä 1944 is part of a lose tetralogy about decisive years (or periods) in Finnish history. As he himself once noted in passing: almost by accident, he did them in an order that reflects the complexity of the experiences these moments encapsulate: Vuosi 1952 (1980) is a joyful work about a post-war nation regaining its footing, finding its way back into the world; Muisto (1987), on the other hand, is about the bleakness of the nation's birth from the horrors of a civil war whose non-memory still haunts Finland; 1939 (1993), finally, shows the last months prior to the outbreak of the Winter War as a period that seemed to consist of nothing but contradictions solvable only through an act of violence. More than the other entries in this epic, Viimeinen kesä 1944 is a work of collective remembrance – an oratorio-in-prose, really, a memorial mess for a time gone and people fallen. Von Bagh uses comparatively little archival material here – instead, he gazes long and hard, loving, caring, worried, kind and sceptical into the faces of choice elderlies trying to tell how those last months of tired drudging on passed by: of time slowing down ever more until that stand-still called capitulation.

MIES VARJOSSA

Finlandia, 1994 Regia: Peter von Bagh, Elina Katainen, Iikka Vehkalahti

[L'uomo nell'ombra] ■ T. int.: *The Man in the Shadows*. M.: Eero Nieminen. Prod.: Epidem, YLE ■ DCP. D.: 165'. Col. Versione finlandese / Finnish version ■ Da: YLE TV

Otto Wille Kuusinen (1881-1964) resta un personaggio tra i più discussi della storia finlandese. Comunista di spicco della giovane nazione, tradì il suo popolo diventando presidente dello stato fantoccio di Stalin, la Re-

pubblica Democratica Finlandese (il Governo di Terijoki), e in seguito fu presidente del Praesidium del Soviet Supremo della Repubblica Socialista Sovietica Carelo-Finlandese. Fino alla fine Kuusinen rimase un uomo dei poteri forti, anche come membro del Politburo sovietico, e non fece mai nulla per proteggere le persone a lui vicine dalla furia del potere. La sua fama di uomo vendicativo e spietato era solo il rovescio della medaglia. Questa per lo meno è la leggenda oscura che circonda la sua figura. Von Bagh non ci credette mai completamente, percepiva la ridda di contraddizioni che agitavano il Ventesimo secolo ed era acutamente consapevole che la storia di Kuusinen era molto più complicata, un rompicapo le cui tessere potevano assumere disposizioni diverse. Basti citare una delle tante stranezze che costellavano la vita e la carriera di Kuusinen: fu tra i curatori di *Osnovy marksizma-leninizma* (1961-62), che rappresentava l'interpretazione canonica della filosofia sovietica, ma fu anche l'autore di un oscuro studio che indagava i legami tra il marxismo e il grande poema epico finlandese *Kalevala* (1849). Per quanto riguarda la parte più famigerata della leggenda-Kuusinen, il Governo di Terijoki, esso fece così poco da produrre solo qualche scartoffia piena dei resoconti di brevi riunioni apparentemente poco importanti, come ben mostra von Bagh. *Mies varjossa* è un'eccellente indagine politica in tre atti con un insolito risvolto filosofico, a suo modo una commedia, per quanto fosca e cupa.

Otto Wille Kuusinen (1881-1964) remains among the most disputed characters of Finnish history. He was one of the young nation's leading communists – who turned traitor to his people by becoming president of Stalin's puppet state, the Finnish Democratic Republic, namely the so-called Terijoki Government, and later Chairmen of the Praesidium of the Supreme Soviet of the Karelo-Finnish SSR. Till his end Kuusinen

remained a man of power, among other ways, as a member of the USSR's Politburo – who was so afraid of power that he never did anything in his power to protect those close to him from the wrath of power. That he was known for being vengeful and unforgiving is but the coin's flip-side. So much for the legend in all its darkness. Von Bagh never fully believed in all this, sensed 20th century contradictions galore, was keenly aware that Kuusinen's story was much more complicated – a puzzle whose parts, strangely enough, can fit in ever different ways making for a variety of different pictures. To give but one example for the many idiosyncrasies to be found in Kuusinen's life and work: he was co-editor of Osnovy marksizma-leninizma (1961-62), the then-canonical interpretation of Soviet philosophy – but also author of an obscure study detailing the connection between Marxism and Finland's national epic, the Kalevala (1849). Or take the probably most infamous part of the Kuusinen-legend: the Terijoki Government – which, as von Bagh shows, did so little that it produced merely a few pieces of paper filled mainly with minutiae of brief meetings where seemingly nothing of consequence was discussed. Mies varjossa is a prime piece of serious, investigative political filmmaking with an uncommon philosophical edge, realised in three distinctly different acts – a comedy of sorts, if sombre and grim.

EDVIN LAINE

Finlandia, 2006 Regia: Peter von Bagh

■ Scen.: Peter von Bagh. F.: Jukka Kurkikangas, Petteri Evilampi. Prod.: Antti Väisänen, Jarkke Penttilä, Leena Tomminen per Nordisk Film, Yle Asia TV1 Viikottaisohjelmat ■ DCP. D.: 74'. Bn e Col. Versione finlandese / Finnish version ■ Da: YLE TV

Von Bagh ha sempre avuto uno strano rapporto con Edvin Laine: i suoi film gli piacevano, anche se spesso non li

considerava buoni o particolarmente degni di nota: troppo artificiosi, troppo poco istintivi, troppo puliti e limati, tradivano i trascorsi teatrali dell'autore. E tuttavia questa produzione è stata a lungo considerata rappresentativa del cinema finlandese. *Niskavuoren Heta* (1952), il primo di tre film su Niskavuoren diretti da Laine, e l'adattamento di *Tuntematon Sotilas* (1955) di Väinö Linna ne sono le vette, o almeno i titoli canonici. È anche importante osservare che Laine era considerato affidabile in tutti i sensi: perché otteneva sempre budget giganteschi quando ne aveva bisogno – come per il film epico in due parti e della durata di oltre cinque ore *Täällä pohjantähden alla* (1968) e *Akseli ja Elina* (1970), ancora tratto da Väinö Linna –, e perché veniva 'invitato' a occuparsi di produzioni giudicate politicamente importanti (fu il caso di *Luottamus*, 1975, che co-diresse con Viktor Tregubovič). Forse a von Bagh l'uomo piaceva più dei suoi film – certamente fu commosso dal fatto che l'anziano regista parlasse di lui con affetto nonostante l'asprezza con cui aveva giudicato i suoi film; Laine chiese perfino il suo aiuto per girare un ultimo film, su Jean Sibelius. E von Bagh trovò sicuramente splendide molte scene di Laine, dato che i suoi film ne sono pieni: pare che Laine fosse per lui soprattutto un regista dai momenti memorabili. E, come osserva Andrew Sarris in *The American Cinema* (1968) a proposito di Leo McCarey: "Dopo un numero sufficiente di momenti magnifici, bisogna supporre la presenza di uno stile personale anche se è difficile da descrivere".

Von Bagh always had a strange relationship to Edvin Laine: He liked his films although he considered most of them not particularly remarkable, let alone great – too stagy, too little instinct-driven, too clean, too neat; the films tend to betray his background in theatre. And yet, this is the œuvre that for a long time was

considered being representative of Finnish cinema, with Niskavuoren Heta (1952), the first of three Niskavuoren instalments Laine directed, and the original adaptation of Väinö Linna's Tuntematon Sotilas (1955) as its pinnacles, or at least its canonical titles; it's also important to note that Laine was considered reliable in every sense: for he was granted massive budgets whenever needed – e.g. for the two-part, 5h+epic Täällä pohjantähden alla (1968) and Akseli ja Elina (1970), based again on Väinö Linna –, and was also 'invited' to take charge of productions deemed politically weighty (eg. Luottamus, 1975, which he co-directed with Viktor Tregubovič). Maybe von Bagh liked the man more than his films – he certainly was moved by the fact that Laine late in his life spoke fondly of him despite all the harsh words he had found for his films; Laine even asked von Bagh to help him realize one final film, on Jean Sibelius. And von Bagh certainly found many splendid scenes in Laine's films, for his own are full of them – Laine, it seems, was for von Bagh above all a director of memorable moments. And as Andrew Sarris notes in The American Cinema (1968) a propos of Leo McCarey: "After enough great moments are assembled, however, a personal style must be assumed even though it is difficult to describe".

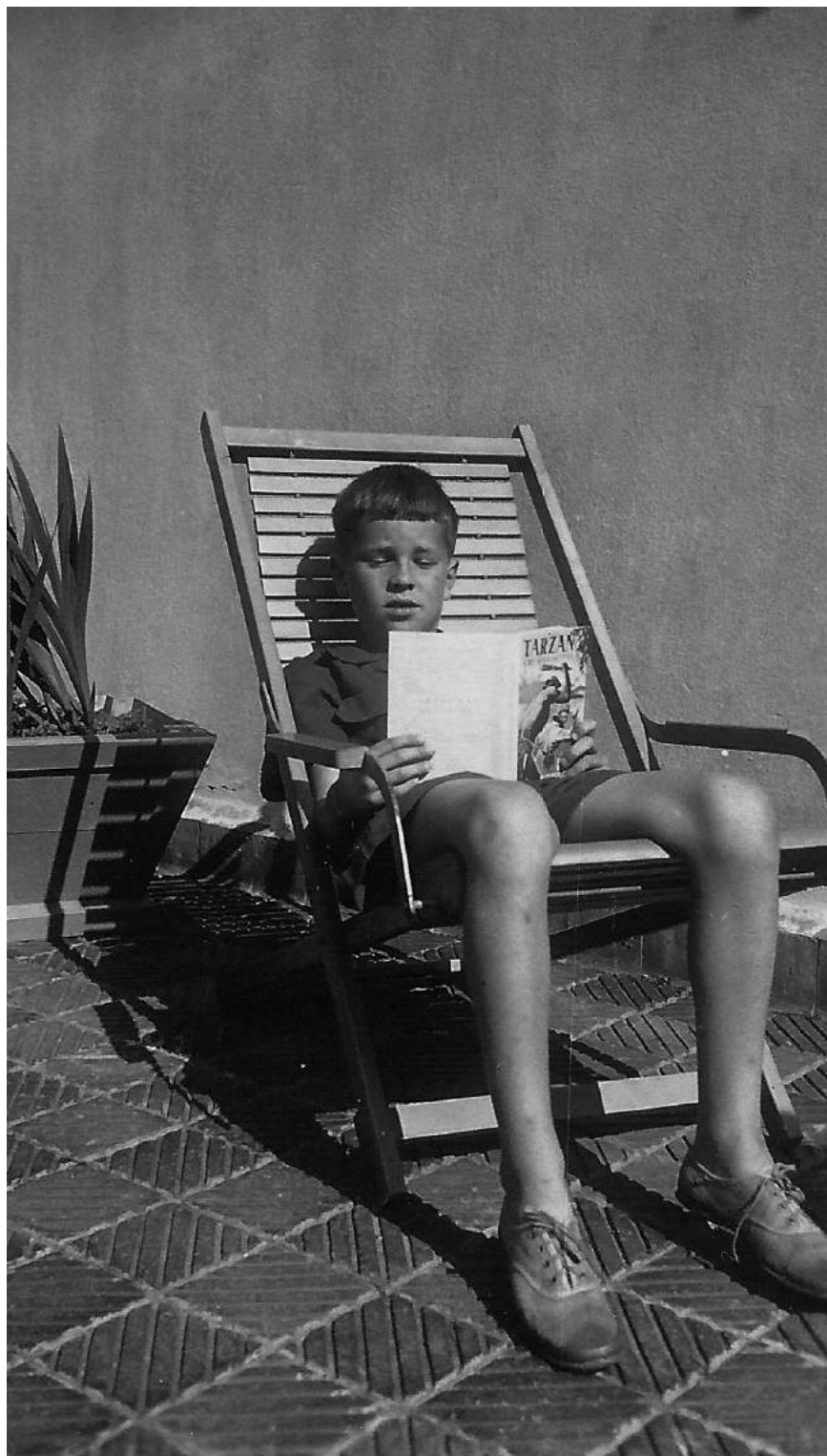
MUISTEJA – PIENI ELOKUVA 1950-LUVUN OULUSTA

Finlandia, 2013 Regia: Peter von Bagh

[Rimembranze – Un piccolo film su Oulu negli anni '50] ■ T. int.: *Remembrance – A Small Movie About Oulu in the 1950s*. Scen.: Peter von Bagh. F.: Arto Kaivanto. M.: Petteri Evilampi. Int.: Erja Manto, Eero Saarinen, Peter von Bagh, Kuutti Evilampi (narratori). Prod.: Jouko Aaltonen per Illume Ltd ■ DCP. D.: 69'. Bn e Col. Versione finlandese con sottotitoli inglesi / Finnish version with English subtitles ■ Da: Finnish Film Foundation per concessione di Illume Oy

Mezzo secolo fa Peter von Bagh lasciò il luogo in cui era cresciuto, Oulu, per tornare nella sua città natale, Helsinki. Da allora, Oulu è diventata una vistosa assenza nelle sue opere: è nominata di tanto in tanto, di sfuggita, in maniera obliqua. E questo vale per tutta la Finlandia centrale: quando girò *Sininen laulu* (2004), lungo film epico sulla storia finlandese del Ventesimo secolo riflessa/narrata/ricordata attraverso l'arte, alcuni abitanti di quella regione protestarono perché non aveva rappresentato adeguatamente il loro contributo. A Oulu von Bagh si sentiva uno straniero: disse poi che gli sembrava di vivere in esilio. In *Muisteja – Pieni elokuva 1950-luvun Oulusta*, Peter racconta alcuni ricordi della sua infanzia a Oulu, realizzando così il suo primo e ultimo film esplicitamente autobiografico. Più precisamente, usa la propria vita come un prisma attraverso il quale osserva la storia finlandese: costruito su storie di insegnanti e allievi accomunati dalla frequentazione del liceo cittadino, non è semplicemente una commemorazione agrodolce del passato ma anche una riflessione su una generazione e sulle difficoltà e follie della Finlandia del dopoguerra. Come al solito, von Bagh si muove avanti e indietro nel tempo, attraversa i decenni, passa da un tema all'altro lasciandosi trasportare dalle melodie, tra gli altri, di Olavi Virta e Leevi Madetoja. Osservazioni caustiche come “Le guarnigioni scompaiono, le guerre no” o “I cellulari Nokia vanno e vengono, gli ospedali psichiatrici restano” punteggiano il film, e spesso *Muisteja – Pieni elokuva 1950-luvun Oulusta* suona come un grido di battaglia. Guarda verso casa con affetto, angelo, e al futuro con rabbia.

Half a century ago, Peter von Bagh left the town where he grew up: Oulu, to return to the city of his birth: Helsinki. Since then, Oulu has been a conspicuous absence in his filmmaking – a few times it is mentioned, but only obliquely, in passing; actually, this goes for the whole



Muisteja – Pieni Elokuva 1950-Luvun Oulusta

of Central Finland – when he did Sininen laulu (2004), his many-hours-epic on the history of 20th century Finland as reflected/narrated/remembered by its art, some people from the region complained that he hadn't properly represented their contribution... Von Bagh was a stranger back then in Oulu – the older Peter says about his younger self that he'd felt as if in exile... In Muisteja – Pieni elokuva 1950-luvun Oulusta, Peter von Bagh relates some memories of his Oulu childhood – which makes it his first and lone essay in straight-forward autobiography. To be more precise: he uses his own life as a prism through which to look at Finnish history from yet another angle – the film is not only a bitter-sweet personal remembrance of things past but also a meditation on the making of a generation and on the plight and follies of post-war Finland, in that a film about teachers and pupils and that chain in which everyone who went to the city's lyceum becomes a link. As von Bagh is wont, he shuttles back and forth through time, criss-crosses the decades, moves casually from subject to subject carried along by the harmonies of, among others, Olavi Virta and Leevi Madetoja. Caustic observations like “Garrisons disappear, wars don't” or “Nokias come and go, mental hospitals stay” serve as punctuation marks – time and again, Muisteja – Pieni elokuva 1950-luvun Oulusta sounds like a battle cry. Look homeward warmly, angel, and forward in anger.

SOSIALISMI

Finlandia, 2014 Regia: Peter von Bagh

[Socialismo] ■ T. int: *Socialism*. Scen.: Peter von Bagh. F.: Arto Kaivanto. M.: Petteri Evilampi ■ DCP. D.: 86'. Bn e Col. Versione finlandese con sottotitoli inglesi / Finnish version with English subtitles ■ Da: Finnish Film Foundation

Per la prima volta dopo tanto tempo, Peter von Bagh affronta una tematica più vasta della storia finlandese: il so-

cialismo, il sogno più grande del Ventesimo secolo e la fonte dei suoi incubi più bui. Come sempre la storia si sviluppa lungo un arco sostanzialmente cronologico: *Sosialismi* si apre con una delle prime immagini in movimento della storia del cinema, *L'uscita dalle officine Lumière* (1895) di Louis Lumière, e con l'energia e le teorie che diedero vita al marxismo, per concludersi nel presente, dove le icone della speranza in un mondo migliore e più giusto sono state trasformate in prodotti di consumo, mercanzia, opinioni sbandierate più che profonde convinzioni. Come sempre l'unico modo per avvicinarsi alla verità inafferrabile e anelata sono le digressioni; il viaggio avanti e indietro nel tempo; il ricordo della Spagna; alla vista di un poster di Chaplin e della Legione Condor che buca le nuvole, l'associazione immediata (per esempio con il Vietnam); le figure e il paesaggio, i volti e i luoghi riportati alla mente da una canzone (i funerali di stato che scorrono sull'onda di *Auf Wiedersehens* sono insieme comici, inquietanti, brutalmente appropriati e feroci, per citare solo un esempio); l'omaggio a certi ragionamenti, a certe immagini (i dipendenti dei Lumière si trasformano in una manifestazione di protesta, pugni proletari alzati verso il cielo, un mare di bandiere che sappiamo essere rosse anche se il film è in bianco e nero). Von Bagh, forse il più sincero benjaminiano del cinema contemporaneo, ci mostra come il socialismo e il cinema – sia esso documentario o di finzione – siano la stessa cosa, e come la vita stia tutta nel non essere soli ma sempre una sola persona. E ci dice che il cinema e il socialismo ci saranno sempre, come sapeva bene Tom Joad.

For the first time in a long time, Peter von Bagh looks at a subject vaster than Finnish history: Socialism, the 20th century's greatest dream and source of some of its darkest nightmares. As always, the story develops along a roughly chronological arc: Socialismi begins with one

*of cinema's first moving images ever, Louis Lumière's Workers Leaving the Lumière Factory (1895) and the energies and theories that gave rise to Marxism, and ends in these our own days where the icons of a hope for a juster and kinder world got turned into market commodities, merchandise, shows of opinions instead of a conviction's insignia. As always, it's all about digressions as the only way towards the unattainable but most desirable truth; about jumping back and forth in time, about remembering Spain and at the sight of a Chaplin poster and the Legion Condor crossing the skies like an icon instantly associating, e.g. Vietnam; about following the figures and landscape, faces and places a song might bring up (the cascade of state funerals gliding by on waves of *Auf Wiedersehens* is hilarious and haunting and brutally to the point and outrageous, to give but one example); about honouring certain trains of thoughts, images: how Lumière's employees become a rally, proletarian fists raised to the sky, become a sea of flags which we all know are red even when the film is in b&w. Von Bagh, maybe the truest of all Benjaminians in modern cinema, shows how socialism and cinema – all of cinema, be it documentary, be it fiction – are one, and how life is all about this sense of never being alone but always one; that cinema and socialism will always be there, just like Tom Joad knew.*

EVENTI SPECIALI - OMAGGIO A PETER VON BAGH SPECIAL EVENTS - TRIBUTE TO PETER VON BAGH

LIKAISET KÄDET

Finlandia, 1989 Regia: Aki Kaurismäki

■ T. it.: *Le mani sporche*. T. int.: *Les Mains sales*. Sog.: liberamente tratto dalla pièce omonima di Jean-Paul Sartre. Sc.: Aki Kaurismäki. F.: Matti Kurkikangas. M.: Outi Harjupatana, Mari Ropponen. Scgf.: Risto Karhula. Int.: Matti Pellonpää (Hugo), Kati Outinen (Jessica), Sulevi Peltola (Hoederer), Kaija Pakarinen (Olga), Pertti Sveholm (Louis), Kari Väänänen (Ivan), Pirkka-Pekka Petelius (Slick), Aake Kalliala (Georges), Esko Nikkari (Karsky). Prod.: Hannu Kahakorpi per Yleisradio TV1 / Sputnik Oy ■ DCP. Col. Versione finlandese / Finnish version ■ Da: Sputnik Oy

Perché abbiamo scelto *Les Mains sales*? Peter von Bagh amava moltissimo questo film 'invisibile' di Aki Kaurismäki e da molti anni mi chiedeva di convincere Aki a portarlo a Bologna. Il miracolo di vedere il film al Cinema Ritrovato si compie quest'anno, in onore e in ricordo di Peter, grazie alla

generosità dello stesso Aki. La proiezione rappresenta inoltre il suggello dell'amicizia tra il nostro festival e il Midnight Sun Film Festival, fondato e organizzato con inesauribile entusiasmo cinefilo da Aki e Peter.

Gian Luca Farinelli

Why did we choose Les Mains sales? Peter von Bagh really loved this 'invisible' film by Aki Kaurismäki, and he had asked me for years to convince Aki to bring it to Bologna. The miracle of seeing the film at Il Cinema Ritrovato happens this year, in honor and in memory of Peter and thanks to Aki's generosity. The screening is the seal of friendship between our festival and the Midnight Sun Film Festival, founded and organized by Aki and Peter with unflagging enthusiasm and a true love of cinema.

Gian Luca Farinelli

Likaiset kädet è l'unico film di Aki Kaurismäki per la televisione. È stato girato in sette giorni su pellicola

16mm, perché il regista si rifiuta di lavorare con il video. Il cast è un *dream team*, espressione di un gruppo di attori affidabile e perfettamente collaudato. Altrettanto unico è il fatto che si tratti del solo film storico del regista. La sartriana ironia della storia rivela una spettrale affinità con la *weltanschauung* di Kaurismäki.

L'idea guida è quella dello sketch, che esenta dall'onere della spiegazione. Kaurismäki non mette in scena un ambiente e un'epoca con mezzi cinematografici o teatrali tradizionali. *Likaiset kädet* è soprattutto un abile gioco di contrari, un miscuglio di libertà e di fedeltà quasi patetica.

Hugo è interpretato da Matti Pellonpää che, come gli altri attori del film, addomestica il testo attraverso una recitazione laconica, disseminata di stranezze microscopiche e di deviazioni oblique. Legge Sartre come leggerebbe un elenco telefonico. È come se Kaurismäki avesse filmato le prove di *Le mani sporche*.

Molti elementi del film sono ripresi fedelmente dalla pièce di Sartre, eppure sono quelli più tipicamente kaurismäkiani, anche se la firma del regista è comunque presente ovunque. Perché Kaurismäki sembra aggiungere qualcosa di suo anche alle sembianze dei suoi attori e alle immagini del suo direttore della fotografia: una svolta inattesa, un tocco che allude a una certa piega, un'improvvisa sfumatura illogica se non addirittura anacronistica. È per questo che ogni inquadratura, sia essa ripresa dall'originale oppure inventata, è interessante. Al pari della recitazione, dissimulata sotto maschere quasi impassibili. La questione trattata è roba seria: bisogna provare ai compagni di essere pronti a uccidere e a morire per il partito.

Nonostante i pochi giorni di riprese, l'organizzazione dello spazio nel film è interessante e diventa fonte di ten-



Likaiset kädet

sione drammatica. Quando Hugo, dopo essere evaso, si rifugia a casa di Olga (Kaija Pakarinen), la libertà gli dà una strana sensazione: “In prigione potevo almeno toccare le pareti”. È un po’ la stessa vertigine che sta alla base del titolo dell’opera. Tutto si svolge in interni praticamente privi di finestre e in stanze squallide in cui si discutono mosse politiche molto simili a quelle di una partita a scacchi. Anche le parole più intime non sono mai innocenti e sconfinano nella lotta politica e nella legge delle armi. Sono tutti fenomeni profondamente sistematici e arbitrari della vita.

Peter von Bagh, *Aki Kaurismäki. Dialogo sul cinema, la vita, la vodka*, Isbn Edizioni, Milano 2007

Likaiset kädet is *Aki Kaurismäki's sole television movie. It was shot in seven days on 16mm stock – video he refuses to touch. The cast was a dream team in the most complete casting of the director's trusted ensemble. This film has also special status as Kaurismäki's only period movie. The Sartrean irony of history turns out to have a ghostly affinity with Kaurismäki's Weltanschauung.*

Essential here is the concept of the sketch, dismantling the heavy obligation of illustration. Kaurismäki does not design sets for the milieu or the period cinematically or even with traditional theatrical means. Les Mains sales is a skilled game of opposites, a blend of freedom and almost pathetic fidelity. Hugo is played by Matti Pellonpää. His, and the other actors', way of conveying the dialogue is laconic recital by rote – with minuscule oddities and oblique deviations. It is Sartre read like a telephone directory. In a way Kaurismäki has recorded a rehearsal for Les Mains sales.

Many elements in the movie have been taken directly from Sartre's play, and often these elements seem most Kaurismäki-like. Meanwhile the director has added his own signature everywhere, as he seems to add something of his own to his actors' images and his cinematographers' shots: a surprising twist, a touch signal-

ing a strange direction or some suddenly injected inconsistent and often anachronistic nuance. Which is why each shot, whether quoted or original, is interesting, as are the performances that remain hidden beneath almost immovable masks. The issues are serious. You have to prove to comrades that you are able to kill and die if the party tells you to.

The sense of space is tense and interesting in spite of the limitations due to the tight production schedule. When Hugo, having escaped from prison, turns up all of a sudden at Olga's (Kaija Pakarinen) place, the sense of freedom is instantly strange: “In prison I was at least able to touch the walls”. A feeling of vertigo emerges from the set-up indicated in the title. Everything takes place in almost entirely windowless interiors and ugly rooms where political duties resembling chess moves are discussed. Even the most private word is not innocent but located in the same force field as the political power play and the law of weapons. They are all both systematic and arbitrary circumstances of life in a most profound way.

Peter von Bagh, *Aki Kaurismäki*, Karisto Oy, Hämeenlinna 2006

Stanlio e Ollio Laurel & Hardy

Stan Laurel e Oliver Hardy formarono l'unico vero duo comico in senso stretto della storia del cinema, per l'assoluta complementarità delle loro reazioni sempre in rapporto di reciproca dipendenza. Quando guardiamo Laurel e Hardy non ci aspettiamo niente di nuovo: meglio abbiamo saputo prevedere le azioni, le gag e i gesti (Stanlio che piagnucola, Ollio che si sistema la cravatta guardando verso la macchina da presa), maggiore è il nostro piacere. Partecipiamo a un rituale. Rallentano, un piccolo cenno precede l'azione, e subito un'auto o un'intera casa finiscono distrutte o la vendita di un albero di Natale produce risultati apocalittici. Conoscevano tutti i segreti del ritmo,

padroneggiavano i tempi, i momenti giusti, i momenti morti, lo *slow burn*. Come Chaplin erano grandi paladini della libertà. C'è in questo una dimensione particolarmente profonda, poiché nelle loro interpretazioni (e questo valeva per Ollio in particolare) si sforzavano sempre di adottare gli usi e i costumi dei borghesi rispettabili.

La loro grandezza si basa in parte sulla modestia. In molti paesi erano semplicemente ‘Il Grasso e il Magro’ o giù di lì (Danimarca: Gøg & Gokke, Finlandia: Ohukainen ja Paksukainen, Germania: Dick und Doof, India: Jaadya aani Radya, Iran: Chagh va Laghar, Israele: הזורח ונמשח, Paesi Bassi: De Dikke en de Dunne, Polonia: Flip i Flap, Spagna: El Gordo y el Flaco, Svezia: Helan och Halvan). Erano parte del patrimonio comune, certo, ma se Chaplin – poniamo – fosse stato chiamato semplicemente ‘Topo’ o ‘Bottone’ quanto ne avrebbe sofferto la sua fama?

Peter von Bagh, *Elokuvan historia* [Storia del cinema], Otava 2001

Stan Laurel and Oliver Hardy formed the only true comedy duo in the history of the cinema in the strict sense that their reactions had grown together inseparably. Their reactions always depended on and influenced one another. We expect nothing new when we go to watch Laurel & Hardy: the better we have predicted the events, turns and gestures (Stan's cry, Ollie's fixing his tie, looking at the camera), the greater our pleasure. We participate in a ritual. They slow down, there is a nod before the action, and soon a car or an entire house is wrecked or the sale of a Christmas tree has led to an apocalyptic conclusion. They knew all the subtleties of tempo, timing, dead moments and slow burn in these movies.

Like Chaplin they were great champions of liberty. There is a particularly profound dimension in this, as they – particularly Ollie – always made an effort to live the part of the respectable bourgeois with his specific manners and mores. Their greatness is partly based on a sense

of modesty. In many countries they were just 'Fat and Skinn' or something similar (Denmark: Gøg and Gokke, Finland: Ohukainen ja Paksukainen, Germany: Dick und Doof, India: Jaadya aani Radya, Iran: Chagh va Laghar, Israel: הזררו ונמשח, The Netherlands: De Dikke en de Dunne, Poland: Flip i Flap, Spain: El Gordo y el Flaco, Sweden: Helan och Halvan). They belonged to everyone. How much, for instance, would Chaplin's reputation have suffered if he had just been called 'Mouse' or 'Button'? Peter von Bagh, *Elokuvan historia [History of Cinema]*, Otava 2001

La musica per Stanlio e Ollio The music for Laurel & Hardy

Comporre e curare gli arrangiamenti per Stanlio e Ollio è un compito rasserenante e divertente, dato che quei due sono gli esseri più 'umani' che conosco. Ho cercato di avvicinarmi a loro attraverso l'uso di diversi timbri di sax. Mi piace anche combinare la musica dei tardi anni Venti con altri temi conosciuti, ma usati in modo leggermente diverso. E soprattutto, mentre compongo, mi ispiro ai vari talenti e al senso dell'umorismo degli Sprockets. Amiamo tutti Stanlio e Ollio!

Maud Nelissen

Composing and arranging for Laurel & Hardy is a truly heartwarming and fun assignment to do since these two guys belong to the most 'human' beings I know. I've tried to get close to them through the use of different saxophone timbres. Also I like to combine the music of the late twenties with other well known themes, only used in a slightly different way. But most importantly, while scoring, I'm inspired by the various skills and the sense of humor of The Sprockets. We all love Stan and Ollie!

Maud Nelissen



You're Darn Tootin'

YOU'RE DARN TOOTIN'

USA, 1928 Regia: Edgar W. Kennedy
Supervisione: Leo McCarey

■ T. it.: *Musica classica*. F.: Floyd Jackman. M.: Richard C. Currier. Int.: Stan Laurel (Stanlio), Oliver Hardy (Ollio), Otto Lederer (direttore d'orchestra), Christian J. Frank (poliziotto), Wilson Bengé, Charlie Hall, William Irving, Ham Kinsey (musicisti). Prod.: Hal Roach per MGM ■ 35mm. D.: 20' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Palmcity Productions

BIG BUSINESS

USA, 1929 Regia: James W. Horne
Supervisione: Leo McCarey

Vedi pag. / see p. 270

LIBERTY

USA, 1929 Regia: Leo McCarey

Vedi pag. / see p. 270

LA MACCHINA DEL TEMPO

The Time Machine





CENTO ANNI FA INTORNO AL 1915

About a Hundred Years Ago. 1915

Programma a cura di / *Programme curated by* **Mariann Lewinsky e Giovanni Lasi**
Note di / *Notes by* **Mariann Lewinsky, Giovanni Lasi, Timothy Brock, Stella Dagna,
Claudia Giannetto e Casper Tyberg**



La sezione *Cento anni fa* è di nuovo, come lo scorso anno, organizzata in capitoli tematici, ciascuno dei quali comprende diversi film o programmi. Se alcune opere del 1915 – tra queste il serial *Les Vampires*, o i diva film italiani *Assunta Spina* e *Il fuoco* – appartengono al canone della storia del cinema, i temi cruciali della sezione si connettono piuttosto alla storia politica e alla catastrofe in corso, l'avanzare della guerra.

Il conflitto devasta l'Europa e conduce alla rovina le sue industrie cinematografiche e il relativo business internazionale. Francia e Italia (che entra in guerra il 24 maggio 1915) perdono il vasto bacino d'esportazione degli imperi centrali tedesco, austro-ungarico e ottomano. Si chiudono i canali commerciali: nell'estate 1915 il distributore Jean Desmet, che opera nella neutrale Olanda, si trova obbligato a presentare programmi realizzati con film d'epoca prebellica, alcuni persino del 1910 o 1911, per mancanza di nuovo materiale. I temi del diva film, della guerra e dell'emigrazione non sono confinati a *Cento anni fa*, ma compaiono anche in altre sezioni – cinema armeno, Velle e Murillo, Valentina Frascaroli e i Ritrovati e restaurati muti –, strettamente in dialogo tra loro. Il mio più vivo ringraziamento va agli archivi che hanno conservato e prestato i film e ai colleghi che mi hanno aiutato a realizzare la sezione.

Mariann Lewinsky

1915. Il cinema italiano

Nei primi mesi del 1915 la produzione marcia a pieno regime, stimolata dai grandi successi ottenuti nel biennio precedente. Lyda Borelli, Francesca Bertini, Pina Menichelli, Gustavo Serena, Alberto Capozzi, Emilio Ghione, per citare i più noti, sono tra i protagonisti di un fenomeno sociologico di portata planetaria: l'idolatria delle masse per le dive e i divi del cinematografo. Nel 1915, non a caso, si confezionano a loro misura alcuni dei film più notevoli della cinematografia muta italiana: *Assunta Spina* e *Diana l'affascinatrice*, interpreti Francesca Bertini e Gustavo Serena, *Il fuoco* per la coppia Pina Menichelli e Febo Mari, *Fior di male* e *Rapsodia satanica* – uscito nelle sale solo nel 1917 – interpretati dall'impareggiabile Lyda Borelli. Lo stato di grazia del cinema italiano non dipende esclusivamente dall'eccellenza degli attori, ma anche dalla qualità della messa in scena che si deve a una generazione di grandi direttori artistici, Carmine Gallone, Nino Oxilia, Gustavo Serena, Augusto Genina, che nel 1915 hanno ormai raggiunto la piena maturità. Anche dal punto di vista tecnico il cinema italiano può contare su professionisti di altissimo livello come i direttori della fotografia Carlo Montuori, Alberto Carta, Angelo Scalenghe e Giorgino Ricci.

Con l'entrata in guerra dell'Italia, le luci che fino a quel momento avevano abbagliato il cinema nazionale lentamente si affievoliscono e sulla scena, in sintonia con il clima bellico, si fanno strada altri miti e altre più aggressive ideologie.

Giovanni Lasi

Our A Hundred Years Ago series and its catalogue are again, like last year, organized into thematic chapters, consisting of several films or sessions. While some of the works from 1915 presented – among them the serial Les Vampires and Italian diva films Assunta Spina or Il fuoco – are canonized classics of film history, the core themes are linked to political history and the catastrophe of that year, the ongoing War.

The war devastated Europe and led its film industries and their formerly international businesses to ruin. France and Italy (the latter entered the war on May 24, 1915) lost the vast export market territories of the Central Powers, Germany, Austria-Hungary and the Ottoman Empire. Shipping routes were cut. In summer 1915, distributor Jean Desmet in neutral Netherlands had to screen programmes consisting of pre-war films, some of them made as early as 1911 or even 1910, for lack of supply.

The themes of diva film, war and emigration are not confined to A Hundred Years Ago but are to be found as well in other sections of this edition – Armenia, Velle and Murillo, Frascaroli, and the Restored Silents –, all of them connected by a network of films.

My warmest thanks go to the archives who have preserved and lent the films, and to the colleagues who have helped to organize this section.

Mariann Lewinsky

1915. Italian Film

During the first months of 1915 production was running at full speed galvanized by the wild success of the previous two years. Francesca Bertini, Lyda Borelli, Pina Menichelli, Gustavo Serena, Alberto Capozzi and Emilio Ghione, to name the most well-known, were part of a sociological phenomenon hitting the entire planet: film celebrity worship by the masses. In 1915, some of the most notable Italian silent movies were custom made for them: Assunta Spina and Diana l'affascinatrice, starring Francesca Bertini and Gustavo Serena; Il fuoco for the duo Pina Menichelli and Febo Mari; Fior di male and Rapsodia satanica – released later in 1917 – starring the incomparable Lyda Borelli. This divine period of Italian cinema was not only due to the excellence of its actors but also to the quality of a generation of great directors like Carmine Gallone, Nino Oxilia, Gustavo Serena and Augusto Genina, who by 1915 had developed fully mature directing skills. On a technical level, the Italian film industry could also count on first-class professionals like cinematographers Carlo Montuori, Alberto Carta, Angelo Scalenghe and Giorgino Ricci.

After Italy entered the war, the dazzling lights of national film slowly faded, and, in tune with the bellicose times, other myths and other more aggressive ideologies took over.

Giovanni Lasi

CAPITOLO 1: IL DIVA FILM CHAPTER 1: THE DIVA FILM

IL FUOCO

Italia, 1915 Regia: Giovanni Pastrone
(Piero Fosco)

■ T. int.: *The Fire*. Scen.: Giovanni Pastrone, Febo Mari. F.: Segundo de Chomón. Int.: Pina Menichelli (la poetessa), Febo Mari (il pittore Mario Alberti), Felice Minotti. Prod.: Itala Film, Torino ■ 35mm. L.: 1038 m. (incompleto, l. orig.: 1100 m.). D.: 51' a 18 f/s. Da originale imbibito e virato / *From original tinted and toned*. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ■ Da: Museo Nazionale del Cinema, Torino ■ Restaurato nel 1991 da Museo Nazionale del Cinema presso il laboratorio di Bruno Favro, a partire da un controtipo negativo safety. Imbibizioni e viraggi sono stati ricreati con le tecniche usate all'epoca della produzione del film / *Restored in 1991 by the Museo Nazionale del Cinema at the Bruno Favro Laboratory from a safety internegative. Tinting and toning effects were recreated through the same coloration techniques used when the film was originally made*

Un'automobile di lusso si ferma in una strada di campagna. Lo chauffeur accorre ad aprire lo sportello. Lei, poetessa il cui nome allo spettatore non è dato conoscere, si sporge per gettare tutt'intorno il suo sguardo rapace. Ed è subito diva. Pina Menichelli non era ancora famosa all'epoca dell'uscita di *Il fuoco* ma quando il suo volto di donna-gufo fa la sua prima apparizione sullo schermo, è immediatamente chiaro che a imporsi non è solo il carisma di una nuova attrice ma anche un modello inedito di dark lady distaccata e fatale. Con una donna simile la favilla del primo incontro e la fiamma della passione non possono che bruciare rapidamente, lasciando sul loro cammino solo cenere. È lei stessa ad avvisare del rischio l'ingenuo pittore interpretato da Febo Mari, in-



Il fuoco

frangendo la lampada a olio sul tavolo e dando così occasione a Segundo de Chomón di prodursi in uno splendido e giustamente famoso effetto luminoso. Troppo tardi, l'uomo è già completamente soggiogato: l'estasi e l'ispirazione artistica riscuoteranno il loro credito di follia e ossessione, così come prevedono le leggi del mélo, di cui *Il fuoco* rappresenta probabilmente l'esempio più compiuto nella produzione muta italiana.

Giovanni Pastrone, reduce dai fasti di *Cabiria*, assume lo pseudonimo di Piero Fosco e lavora di sottrazione, focalizzandosi su due soli personaggi, raffreddando le passioni estreme con una messa in scena calibratissima, in cui la composizione degli elementi in campo risponde sempre non solo alle leggi dell'equilibrio compositivo ma anche ai valori simbolici di cui personaggi e oggetti sono portatori.

Il restauro di *Il fuoco* è stato realizzato dal Museo Nazionale del Cinema nel 1991 presso il laboratorio Favro di Torino a partire da un controtipo negativo stampato negli anni Sessanta, a sua

volta proveniente da un negativo nitratato non montato oggi scomparso. Il ripristino dell'ordine di montaggio, delle colorazioni e delle didascalie d'epoca è stato realizzato sulla base dei materiali di produzione originali conservati dal Museo.

Stella Dagna, Claudia Gianetto

*A luxury car stops on a country road. The chauffeur rushes to open the door. She, the poetess whose name remains a mystery for the viewer, leans out and casts a predatory look. And she is a diva, from that first moment. Pina Menichelli was not yet famous when *Il fuoco* was released, but when her owl-woman face first appears on the screen, it is immediately clear that before us is not only the charisma of a new actress but also a new kind of dark lady who is both detached and fatal. With a woman like that sparks fly immediately, and the flames of passion burn quickly leaving only ashes in their wake. She herself forewarns the naive painter played by Febo Mari of the risk to come, breaking the oil lamp on the table and giving Segundo de Chomón*

the chance to show off with a splendid and deservedly famous luministic effect. Too late, the man is already hooked: ecstasy and artistic inspiration turn into insanity and obsession as dictated by the rules of melodrama, of which among Italian silent films Il fuoco is probably the finest example.

Having recently recovered from the glories of Cabiria, Giovanni Pastrone worked on this film under the pseudonym Piero Fosco. In Il fuoco he focused, instead, on just two characters, cooling extreme emotions with a measured mise-en-scène in which the arrangement of elements is governed by the rules of compositional balance but also the symbolic value of the characters and objects.

The Museo Nazionale del Cinema restored Il fuoco in 1991 at the Favro lab in Turin using a 1960s duplicate negative from an uncut nitrate negative that no longer exists. The restoration of the editing, colors and period intertitles was based on original production materials kept at the Museo.

Stella Dagna, Claudia Gianetto

ASSUNTA SPINA

Italia, 1915 Regia: Gustavo Serena, Francesca Bertini (non accreditata)

■ Sog.: dal dramma omonimo di Salvatore Di Giacomo (1909). Scen.: Gustavo Serena, Francesca Bertini. F.: Alberto Carta. Scgf.: Alfredo Manzi. Int.: Francesca Bertini (Assunta Spina), Gustavo Serena (Michele Boccadifuoco), Carlo Benetti (don Federigo Funelli), Alberto Albertini (Raffaele), Antonio Cruicchi (padre di Assunta), Amelia Cipriani (Peppina), Alberto Collo (una guardia). Prod.: Caesar Film ■ DCP e 35mm. L.: 1368 m (l. orig.: 1690 m). D.: 67' a 18 f/s. Imbibito e virato / Tinted and toned. Didascalie italiane con sottotitoli inglesi / Italian intertitles with English subtitles ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Il DCP è stato realizzato a partire dall'internegativo della versione restaurata in fotochimico nel 1993 da Fondazione Cineteca di

Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / The DCP was produced by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from the internegative of the photochemically restored version from 1993

Assunta Spina è certamente uno dei film memorabili del cinema muto italiano. Tratto dall'omonimo dramma di Salvatore Di Giacomo, rappresenta l'eccellenza del fortunato sodalizio tra il cinematografo e il repertorio drammatico verista italiano che prende corpo alla metà degli anni Dieci e che ha come film capostipite il mitico, e oggi purtroppo disperso, *Sperduti nel buio*. *Assunta Spina* viene girato nell'autunno del 1914 a Napoli e durante le riprese la città diventa la protagonista non accreditata: il film ne riflette l'anima profonda, ne scruta ogni suo aspetto, restituendo con realismo la serenità e la bellezza degli angoli pittoreschi, la frenesia caotica dei quartieri e dei mercati rionali, ma anche la fatiscenza e il degrado dei sobborghi popolari. Allo stesso modo il film mette a nudo lo spirito dei napoletani, sottolineandone l'esuberanza, la passionalità, ma anche lo spirito vendicativo e le reazioni smodate che spesso degenerano in violenza. Un quadro certamente stereotipato, ma che si riscatta dal luogo comune attraverso la verità della macchina da presa, attraverso lo sguardo neutro con cui si fissano le facciate cadenti delle case popolari, la povertà degli ambienti malsani, i volti dei passanti inconsapevoli, le movenze impacciate delle comparse improvvisate. L'immagine cruda della città si intravede al di là del primo piano, alle spalle di Francesca Bertini e Gustavo Serena che, con altrettanta sincerità, mettono in scena il dramma della stitratrice di Salvatore Di Giacomo e l'atavico conflitto delle passioni umane, perennemente in bilico tra amore e morte. Ma non sono solo la Bertini e Serena i protagonisti del film: lo scialle della sfortunata protagonista, nelle mani sapienti della Bertini, si anima

e diventa una sorta di metronomo del dramma in atto, che scandisce plasticamente i vari stadi della tragedia che si sta consumando.

Francesca Bertini è il vero *deus ex machina* di *Assunta Spina*: quando il produttore Barattolo le offre la parte della stitratrice, ruolo che l'attrice napoletana aveva interpretato al suo debutto teatrale, la Bertini accetta, ma solo a patto che le sia affidata la regia del film. È un azzardo che si rivela vincente: a fianco del fido operatore Alberto Carta, la Bertini mette in luce un'imprevedibile sensibilità nella messa in scena, nella scelta delle inquadrature, nella gestione degli attori, rivelando un talento insospettabile anche in un ambito per lei del tutto inconsueto.

Giovanni Lasi

Assunta Spina is without a doubt one of the unforgettable films of Italian silent cinema. Adapted from a play of the same title by Salvatore Di Giacomo, Assunta Spina represents the excellence of the happy partnership between film and the dramatic repertory of Italian verismo that developed in the mid 1910s with the legendary founding film Sperduti nel buio, now unfortunately lost.

Assunta Spina was shot in fall 1914 in Naples, and during its filming the city itself became its uncredited protagonist: the picture shows the city's soul, scrutinizes its every aspect, realistically portraying the serenity and beauty of its most colorful areas, the chaotic frenzy of its neighborhoods and markets, as well as the run-down state of the working-class suburbs. Similarly, the film reveals the spirit of Neapolitans, emphasizing their exuberance and passion but also their vengefulness and unrestrained reactions that often degenerate into violence. A stereotyped picture no doubt, but one that escapes cliché through the honesty of the camera, with the neutral lens capturing the crumbling facades of low-income housing, the poverty of unhealthy environments, the faces of unaware passersby, the clumsiness of improvising extras.



Assunta Spina

The raw image of the city can be glimpsed in a close-up just behind Francesca Bertini and Gustavo Serena who, with equal authenticity, bring to life the dramatic story of Salvatore Di Giacomo's laundress and the primordial conflict of human passion, forever poised between love and death. Bertini and Serena are not the film's only main characters: the unlucky laundress's shawl, in Bertini's skilled hands, comes to life and acts as a kind of metronome marking the various stages of the tragedy as it unfolds.

Francesca Bertini is the true deus ex machina of Assunta Spina: when producer Barattolo approached her for the part of the laundress, a role the Neapolitan actress accepted as long as she was also the film's director. It was a gamble that paid: with capable cameraman Alberto Carta at her side, Bertini demonstrated a surprising sensitivity in directing, framing, and handling the actors, revealing an unexpected talent in a new area for her.

Giovanni Lasi

RAPSODIA SATANICA

Italia, 1915-1917 Regia: Nino Oxilia

■ Sog.: Alfa (Alberto Fassini), Fausto Maria Martini. Scen.: Alfa. F.: Giogio Ricci. Mus.: Pietro Mascagni. Int.: Lyda Borelli (contessa Alba d'Oltrevita), Andrea Habay (Tristano), Ugo Bazzini (Mephisto), Giovanni Cini (Sergio), Alberto Nepoti. Prod.: Cines ■ DCP. D.: 45'. Imbibito, virato e pochoir / Tinted, toned and stencil. Didascalie italiane con sottotitoli inglesi / Italian intertitles with English subtitles

■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato in 4K a partire da una copia positiva imbibita, virata e colorata a mano proveniente dalla Cinémathèque Suisse. La partitura originale del Maestro Mascagni ha permesso la corretta ricostruzione del film. Restauro promosso da Fondazione Cineteca di Bologna e Cinémathèque Suisse / The 4K digital restoration was produced from a tinted, toned and hand-painted positive print belonging to the Cinémathèque Suisse. The original score, composed by Pietro Mascagni, allowed for the correct reconstruction of the film. The restoration was promoted by Fondazione Cineteca di Bologna and the Cinémathèque Suisse

La vicenda produttiva di *Rapsodia satanica* è travagliata quanto la sorte della contessa Alba d'Oltrevita, interpretata dalla divina Lyda Borelli. Terminato nella primavera del 1915, il capolavoro diretto da Nino Oxilia esce nelle sale solo nel 1917, a causa di misteriose dispute interne alla Cines: quasi tre anni di attesa per consegnare al mondo un film che rappresenta il più convinto tentativo fino allora sperimentato di realizzare per lo schermo un'opera d'arte totale. In ossequio alla *Gesamtkunstwerk* di wagneriana memoria, nel film si condensano citazioni pittoriche che vanno dal simbolismo ai preraffaeliti, richiami letterari adducibili alla tradizione faustiana e al decadentismo dannunziano, suggestioni architettoniche e scenografiche riprese dal liberty e dall'art nouveau, il tutto impreziosito dalla partitura originale del maestro Pietro Mascagni. Ma *Rapsodia satanica* non è solo un raffinato ed estetizzante compendio delle migliori correnti artistiche: è un film che vive di luce propria grazie alla sensibilità poetica e la maestria compositiva di Nino Oxilia e alla straordinaria performance interpretativa di Lyda Borelli, in grado di materializzare con il corpo e con lo sguardo ogni controverso aspetto dell'anima del suo personaggio, distillando in essenza la sensualità vitale dell'erotismo, l'isteria delirante della follia, il cupo sentimento della morte.

Giovanni Lasi

La riscoperta di *Rapsodia satanica* è un caso estremo: la ricostruzione è avvenuta lentamente e per gradi sotto i nostri occhi. Come se una rosa appassita si rigenerasse e, un petalo dopo l'altro, riacquistasse la propria freschezza nel pieno del suo fulgore. Un miracolo inatteso stava prendendo forma poco a poco, progressivamente e in modo irreversibile. Una lenta decomposizione al contrario, una paziente ricomposizione. Come se questo capolavoro non avesse voluto concedersi ai nostri occhi tutto a un tratto. Sarebbe stato forse troppo abbagliante?

In principio era questa copia in bianco e nero proprio brutta... Eppure era già chiaro che avevamo a che fare con uno splendido film. Poi venne la scoperta della musica di Mascagni composta appositamente per il film di Oxilia. Nuovo stupore. Ecco infine che a quella si aggiunge – è l'ultima fase? – la scoperta di una bella copia a colori! *Rapsodia satanica*, dal punto di vista del colore, ci pone di fronte a un altro problema, perché – caso unico nella storia del cinema? – l'uso del pochoir non è alternativo a quello del viraggio e dell'imbibizione, ma contestuale. Su immagini monocrome abbiamo così sparsi dettagli colorati [...], il risultato è comunque straordinario. Qui il colore realizza pienamente l'esplicita ambizione del film a un'arte totale. Eric de Kuyper, *Rapsodia satanica o il fremito del colore*, "Cinegrafie", n. 9, 1996



Rapsodia satanica

The story of Rapsodia satanica is as agonizing and troubled as the fate of the countess Alba d'Oltrevita, played by the divine Lyda Borelli. Nino Oxilia's masterpiece was completed in spring 1915 but was not released in theaters until 1917 due to mysterious inside disputes at Cines: that would result in a delay of almost three years in giving the world a film that was the most genuine attempt at making a total work of art for the screen. In deference to the Gesamtkunstwerk of Wagnerian fame, the film condenses pictorial quotations that range from Symbolism to the Pre-Raphaelites, literary references to the Faust tradition and Dannunzian decadence, spectacular architectural allusions to art nouveau, all embellished with original music by Pietro Mascagni. Rapsodia satanica, however, was not only a sophisticated and aesthetic compendium of the best artistic movements: it's a film in a league of its own with Nino Oxilia's poetic sensitivity and compositional expertise and Lyda Borelli's extraordinary performance. She expresses with her body and eyes the controversial aspects of her character, distilling the sensuality of eroti-

cism, the raving hysteria of madness, the dark mood of death.

Giovanni Lasi

The restoration of Rapsodia satanica is an extreme case: its reconstruction took place slowly and by degrees under our very eyes. As if a faded rose were regenerating and one petal after another, regaining its freshness in the height of its brilliance. An unexpected miracle was slowly taking shape, progressively and irreversibly. A slow backwards decomposition, a patient re-composition. As if this masterwork did not wish to give itself to our eyes all at once. Might it have been too blinding?

In the beginning this copy in black and white was rather ugly... And yet it was clear that we were dealing with a splendid film. Then the music by Mascagni composed specially for Oxilia's film was discovered. A new surprise. Then to this – was this the last stage? – the discovery of a good copy in colour! Rapsodia Satanica, from the point of view of colour, places us in front of another problem, because – a unique case in the history of cinema? – the use of stencil colour-

ing is not alternative to that of toning and imbibition, but contemporaneous. On monochrome images we thus have coloured detail [...], the result is extraordinary. Here colour fully realises the explicit ambition of the opera to be a total art.

Eric de Kuyper, *Rapsodia satanica ou le frémissment des couleurs*, "Cinegrafie", n. 9, 1996

Pietro Mascagni elaborò un metodo che la maggior parte dei compositori di musica per film avrebbe adottato solo una decina d'anni dopo. Compose uno degli accompagnamenti più raffinati e complessi della storia del cinema muto e sonoro, spingendosi ben oltre la percezione visiva per delineare i tratti più reconditi dei personaggi. La sua partitura è il più grande dono che un compositore possa fare al cinema. Non c'è un solo momento (o movimento) figurativo o simbolico che sfugga a Mascagni, e la penetrante complessità della sua partitura è sbalorditiva. Le tematiche dell'inversione

e dello sdoppiamento (i due fratelli), gli intervalli rispecchiati (la scena finale di Borelli con gli specchi) e i motivi ricorrenti puramente musicali (come la simbiosi delle due farfalle e il 'volo' di Borelli sulla terrazza) pesano sulle scelte di Mascagni, che non trascura neppure la lettura delle didascalie. Non c'è espressione, gesto o svolazzare di veli che non trovi posto nella partitura. Basta solo cercare.

È solo quando una composizione di questo calibro è ancorata correttamente al film che la chiarezza del simbolismo musicale rivela la competenza del compositore e soprattutto il suo intento artistico.

L'equivoco più diffuso riguardo a questa partitura è che sia troppo lunga. Tale giudizio ha purtroppo incoraggiato estesi tagli alla composizione per far sì che la musica si 'adattasse' alla lunghezza del film. Il motivo del malinteso è semplicissimo. Né la partitura completa, né la riduzione pianistica, contengono istruzioni scritte per la sincronizzazione visiva, e non c'è alcuna traccia di indicazioni me-

tronomiche. Il direttore d'orchestra si trova dunque costretto a studiare molto attentamente la partitura per capire quando ciascun segmento debba iniziare e finire, a quale velocità e per quanto tempo.

Timothy Brock

Pietro Mascagni, invented an approach that most film composers only began to discover more than 10 years later. He wrote one of the most intricate and delicate accompaniments in the history of cinema, both sound and silent. His score goes well beyond the visual perception, but contains character studies that seem to clearly define the mostly hidden conditions of their personality. This is the gift an opera composer brings to cinema.

There is not a visual or symbolic moment (or movement) that passes unnoticed by Mascagni, and the depth of reflection within his score, is startling. The use of inverted and doubled thematic material (the 2 brothers), mirrored intervals (Borelli's final scene with mirrors) and pure musical leitmotif (symbiosis of the 2 butterflies and Borelli's flight on the

terrace) plays heavily in Mascagni's designation of material. Even the reading of inter-titles was not left untouched. Every expression, dismantled shoulder and fluttering veil has its place in the score. The question is just a matter of finding it.

Only when a score of this caliber is anchored to its film correctly, does the clarity of musical symbolism truly exhibit composer's cognition, and more importantly, his intentions as an artist.

The most common misconception about the score is that there is simply too much music. This view set an unfortunate precedent of making large cuts in the score in order to make the music 'fit' the length of the film. The reason for this misguided conclusion is quite simple. Nowhere in the full score, nor in the piano reduction, did he give any written visual synchronization indications. Nor did Mascagni give a single metronome mark. This makes for intensive score analysis on the part of the conductor to find out where each few seconds of music should start and end, how fast or slow it should go, and for how long.

Timothy Brock

CAPITOLO 2: LA GUERRA CHAPTER 2: THE WAR

Corpo e anima *Body and Soul*

L'esperienza dell'inizio della guerra per la gente comune di tutti i paesi coinvolti fu probabilmente simile a quella che fanno Rigadin, sua moglie e i loro spensierati vicini: una bomba esplode nel loro giardino, e il mondo va in fiamme. La guerra trasforma in nemici paesi separati solo da un confine. Ma forse qualcuno ha mai scelto da che parte dello steccato nascere, o in quale esercito essere reclutato per uccidere e morire?

La guerra, naturalmente, cambia il cinema. Abbiamo scelto di non mostrare esempi dell'inevitabile trama di

vittima-innocente/barbaro-aggressore/nobile-eroe ampiamente ricorrente nei film di fiction girati durante la Prima guerra mondiale, in quanto abbiamo una grande quantità di documenti da scoprire, testimoni diretti, tanto più commoventi e necessari proprio perché oggettivi e 'distanti'. Gli archivi dell'esercito francese (ECPAD) conservano oltre 2000 film del periodo 1915-1919, alcuni girati dal Service de Santé, la maggior parte filmati dagli operatori della Section cinématographique de l'Armée (SCA). Numerosi registi, tra i quali Alfred Machin e il fotografo e filmmaker franco-tunisino Albert Samama Chikly, lavorano per la SCA durante gli anni della guerra.

Il conflitto trasforma i documenti in monumenti ed è l'occasione da cui prende vita uno dei primissimi archivi cinematografici pubblici, l'Imperial War Museum. Tristemente, sembra che ancor oggi essa resti il miglior argomento per convincere le pubbliche istituzioni della necessità di conservare i film, ben più di qualsiasi motivazione culturale (che raramente funziona per ottenere fondi) – come ben dimostra il successo del progetto EFG WWI.

Nel 1915 Sacha Guitry ha la luminosa idea di filmare i più grandi artisti e intellettuali francesi viventi consegnando alla posterità le loro immagini in movimento. Poiché non ha mai girato un film, chiede aiuto a Charles Pathé,

che mette Ferdinand Zecca a sovrintendere l'impresa. Poi, dagli appunti manoscritti di Zecca su *Ceux de chez nous*, scopriamo che Guitry aveva pensato il film come una risposta nazionalista a un "odioso atto di propaganda", un manifesto antifrancese firmato dagli intellettuali tedeschi – e proviamo come un moto di fastidio, Zecca parla anche di una sequenza finale del film, oggi perduta, che mostra "M. Pathé con me mentre esamina il film che gli presento". Sopravvive lo sfocato ingrandimento di un'inquadratura.

Mariann Lewinsky

Ordinary people from all nations involved probably experienced the onset of war much like Rigadin, his wife and their fun-loving neighbours: with a bomb exploding in their garden patch, setting the world afire. War turned neighbouring countries into enemies. But then again, have people ever chosen on which side of the fence they were born, or into which army they would be drafted to kill and be killed?

The war, obviously, changed cinema. We have deliberately decided to overlook all the films presenting the indelible narrative of innocent victim, barbarian aggressor and noble hero used extensively in fiction films during WWI, and focus, instead, on the great wealth of undiscovered documentaries: dispassionate records, all the more moving and necessary to watch because they are objective and distant. ECPAD, the archives of the French army, holds over 2000 films from 1915-1919, some from the Service de Santé, most rushes made by the cinematographers of the Service cinématographique de l'Armée (SCA). Several well-known directors, among them Alfred Machin and Franco-Tunisian photographer and filmmaker Albert Samama Chikly, worked during the war years for the SCA.

The war transformed documents into monuments, and it gave birth to one of the very first public film collections, the Imperial War Museum. Sadly, even nowadays documenting war seems to be the best argument for convincing politi-



En Decauville jusqu'à Douaumont

cal institutions of the usefulness of film preservation, as can be seen from the successful EFG WWI project. Cultural value rarely ever works for raising funds. In 1915 Sacha Guitry had the brilliant idea of filming the greatest living French artists and intellectuals, conveying their moving images for posterity. Since he had yet to make a film, he turned for help to Charles Pathé, who put Ferdinand Zecca to the task. From Zecca's handwritten note about Ceux de chez nous we learn that Guitry meant this film to be a riposte to a "hateful piece of propaganda", an anti-French manifesto signed by German intellectuals, and we feel our hearts sinking. Incidentally, Zecca also writes about a final sequence to the film, now missing, showing "Mr. Pathé and myself examining the film I'm submitting to him". A grainy frame enlargement exists.

Mariann Lewinsky

EN DECAUVILLE JUSQU'À DOUAUMONT

Francia, 1917

■ F.: Albert Samama Chikly. Prod.: Section Cinématographique de l'Armée. ■ Digibeta. D.: 5'. Bn ■ Da: ECPAD

LE CHAMPAGNE DE RIGADIN

Francia, 1915 Regia: Georges Monca

■ Int.: Charles Prince (Rigadin). Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 288 m. D.: 15' a 18 f/s. Pochoir / Stencil ■ Da: Cinémathèque Royal de Belgique

COMMOTIONNÉS AU VAL-DE-GRÂCE

Francia, 1915-16

■ T. ing.: Shock Cases at the Val-de-Grâce ■ 35mm. L.: 117 m. D.: 6' a 16 f/s. Bn e imbibito / Bw and tinted. Didascalie inglesi e francesi / English and French intertitles ■ Da: ECPAD

CEUX DE CHEZ NOUS

Francia, 1915 Regia: Sacha Guitry

■ F.: M. Daret. Int.: Auguste Rodin, Henri Robert, Claude Monet, André Antoine, Camille Saint-Saëns, Edgar Degas, Edmond Rostand, Auguste Renoir, Octave Mirbeau, Sarah Bernhardt, Sacha Guitry, Anatole France ■ 35mm. L.: 578 m. D.: 28' a

18 f/s. Bn ■ Da: CNC – Archives Françaises
du Film

UNE SÉANCE DE VACCINATION ANTITYPHOÏDIQUE AU LABORATOIRE DU VAL-DE-GRÂCE

Francia, 1914

■ Prod.: Le film scientifique, Gaumont
■ 35mm. L.: 71 m. D.: 4' a 16 f/s. Bn.
Didascalie francesi / *French intertitles* ■
Da: ECPAD per concessione di Gaumont
Pathé Archives

LOVE, SPEED AND THRILLS

USA, 1915 Regia: Walter Wright

■ Int.: Chester Conklin (Mr. Walrus), Mack
Swain (Ambrose), Minta Durfee (la moglie
di Ambrose), Joseph Swickard (capo della
polizia). Prod.: Mack Sennett per Keystone

Film Company ■ 35mm. L.: 257 m. D.: 13'
a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English
intertitles* ■ Da: EYE Filmmuseum ■

TABLEAUX VIVANTS 1914-1918

Belgio, 1919

■ 35mm. L.: 135 m. D.: 7' a 18 f/s. Pochoir
/ *Stencil*. Didascalie francesi e olandesi
/ *French and Dutch intertitles* ■ Da:
Cinémathèque Royale de Belgique

Amico o nemico *Friend or foe*

La Triangle Motion Picture Company,
fusione delle tre produzioni indipen-
denti Kay-Bee, Fine Arts e Keystone,
viene fondata nel 1915 da Thomas
H. Ince, David W. Griffith e Mack
Sennett. Ince è già all'epoca una delle
figure più potenti dell'industria cine-

matografica americana, forse il primo
grande produttore; ingaggia attori e
registi di talento e di successo, come
William S. Hart, Frank Borzage e Re-
ginald Barker, attribuendo a se stesso
un'ampia percentuale del profitto e
del merito. Con la conseguenza, per
esempio, che Reginald Barker, regista
nel 1915 di film come *The Italian*, *The
Despoiler* e *The Coward*, non riceverà
mai la considerazione che certamente
avrebbe meritato.

The Despoiler, film di sapiente costru-
zione visiva, ben recitato da Enid Mar-
key e Frank Keenan, è guastato dallo
stesso razzismo paranoide che trovia-
mo nei due caposaldi della produzio-
ne americana dell'anno, *Nascita di
una nazione* e *The Cheat*. Considerato
perduto finché non ne è stata ritro-
vata una copia di distribuzione fran-
cese del 1917 intitolata *Châtiment*, il
film è stato restaurato nel 2010 dalla
Cinémathèque française. Secondo
la documentazione del restauro cu-
rata da Clarissa Brochti e Loïc Arte-
aga, con la supervisione di Camille
Blot-Wellens, la versione francese era
leggermente più corta dell'originale
(1405 metri contro 1738) e il con-
tenuto profondamente alterato dalla
riscrittura delle didascalie. Il luogo
degli eventi, originariamente un re-
gno vagamente denominato Balkania,
diventa, come da prima didascalia, "la
regione di confine tra Turchia e Ar-
menia". L'ufficiale francese Damien,
che manda orde di orientali all'at-
tacco della città di Tournaisse, viene
ribattezzato Von Werfel e risulta ora
un ufficiale tedesco che spedisce gli
alleati curdi contro la città armena di
Kerouassi. Non possono esserci dubbi
sui motivi delle varianti: connettere il
film ai massacri di armeni, assiri e gre-
ci in Turchia e fare propaganda antite-
desca. Marc Vernet nota che anche la
versione del 1915 probabilmente pre-
sentava già riferimenti antigermanici,
metafora delle atrocità commesse dai
tedeschi in Belgio nei primi mesi di
guerra (Damien e Tournaisse sarebbe-
ro allusioni alle due città belghe di St.



Ceux de chez nous (Coll. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé)

Damien e Tournai), e che la versione del 1917 venne probabilmente realizzata negli Stati Uniti, non in Francia, e redistribuita per preparare il pubblico all'entrata in guerra.

Mariann Lewinsky

Triangle Motion Picture Company, consisting of the three independent production units Kay-Bee, Fine Arts and Keystone, was formed in 1915 by Thomas H. Ince, David W. Griffith and Mack Sennett. Ince at that point was already one of the most powerful figures in the US film business, and maybe the first great producer; he employed talented and profitable actors and directors, among them William S. Hart, Frank Borzage and Reginald Barker, and kept more than a fair share of the profit and credit for himself. The result was that Reginald Barker, who in 1915 directed such films as The Italian, The Despoiler and The Coward, never got the reputation he deserves.

The Despoiler, a visually brilliant and well-acted film starring Enid Markey and Frank Keenan, is flawed by the same paranoid racism as the two canonical US productions of the same year, Birth of a Nation and The Cheat. It was considered lost until a print of the French release version from 1917, titled Châtiment, was found and restored in 2010 by the Cinémathèque française. According to the restoration report by Clarissa Brochti and Loïc Arteaga, supervised by restorer Camille Blot-Wellens, the French release version was slightly shorter than the original (1405 metres as compared to 1738), and the content had been changed, profoundly, by means of rewritten intertitles. Thus the setting, originally in a vague kingdom named Balkania, has become, as we read in the first title card, "the border region of Turkey and Armenia". The French officer named Damien who sends hordes of Orientals to attack a town called Tournaisse has been rebaptized Von Werfel and appears now to be a German officer setting his Kurdish allies against the Armenian town of Kerouassi. There is no doubt about the



The Despoiler

purpose of this transformation – to link the film to the massacres of Armenians, Assyrians and Greeks in Turkey, and to make anti-German propaganda. Marc Vernet points out that the 1915 version might have already been anti-German, metaphorically depicting the 'Rape of Belgium' (with Damien, Tournai-sse as hints) in the first months of the War; in addition, the 1917 version was probably produced in the US, not France, as a re-release preparing audiences for entry into the conflict.

Mariann Lewinsky

LES GOUMIERS ALGÉRIENS EN BELGIQUE, 30.6.1915

Francia, 1915

■ F.: Alfred Machin. Prod.: Section Cinématographique de l'Armée. Distr.: Pathé frères ■ 35mm. L.: 175 m. D.: 10' a 16 f/s. Bn e imbibito / Bw and tinted. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: ECPAD

THE DESPOILER

USA, 1915 Regia: Reginald Barker

■ Prod.: Kay-Bee ■ 35mm. L.: 1246 m. (incompleto, l. orig.: 1738 m). D.: 60' a 18 f/s. Col. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque française ■ Film restaurato nel 2010 da Cinémathèque française a partire da una copia da proiezione nitrato imbibita proveniente dalle sue collezioni. La copia restaurata è stata stampata su pellicola bianco e nero; le parti imbibite sono state stampate su pellicola a colori utilizzando il procedimento Desmetcolor. I lavori sono stati realizzati dal laboratorio ANIM / Film restored in 2010 by Cinémathèque française using a tinted nitrate projection print from its collection. The restored copy was printed on a black and white emulsion; the tinted sections were printed on a color emulsion with the Desmetcolor process. Work made by ANIM

CAPITOLO 3: EMIGRAZIONE CHAPTER 3: EMIGRATION

IL JOCKEY DELLA MORTE

Italia, 1915 Regia: Alfred Lind

■ Sog., Scen.: Alfred Lind. Int.: Alfred Lind, Miss Evelyn, Trude Nick. Prod.: Armando Vay (Vay Film - Milano) ■ 35mm. L.: 1177 m. (incompleto, l. orig.: 1600 m). D.: 57' a 18 f/s. Col. Didascalie francesi e olandesi / *French and Dutch Intertitles* ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

La sezione dedicata al 1915 proposta quest'anno ha, tra i temi privilegiati, l'emigrazione. Il film *Il jockey della morte* è un omaggio a un fenomeno migratorio sui generis che riguarda alcuni attori e registi europei di talento che scelgono l'Italia come sede, seppur temporanea, della loro attività. Oltre al precursore Gaston Velle, assunto alla Cines di Roma nel 1906, a Segundo de Chomón, arrivato nel nostro paese nel 1912 e ad Adelardo Arias, ingaggiato all'Ambrosio di Torino nel 1915, a metà degli anni Dieci approda in Italia un nome noto del panorama cinematografico internazionale, l'apprezzato attore, direttore della fotografia, soggettista e *metteur en scène* danese Alfred Lind. Preceduto da una fama ormai consolidata, Lind realizzerà in Italia, in qualità di direttore artistico e attore, cinque film, tre dal 1914 al 1916 e altri due negli anni Venti, dopo aver fondato nel 1923 a Milano una propria società di produzione, la Lind Film.

Il jockey della morte è probabilmente il miglior esito cinematografico della permanenza in Italia di Alfred Lind. Girato in gran parte nel centro di Milano, il film si articola tra la scena circense di cui il regista è abile e poetico narratore e l'ambiente metropolitano della città. Il protagonista, che indossa il costume scheletrico dell'eroe mascherato o i vestiti eleganti del gentiluomo anglosassone, è costantemente al centro di

una vorticoso serie di avventure, in cui gli inseguimenti mozzafiato in auto, le corse impazzite dei treni, le esplosioni catastrofiche di ponti diventano la traduzione in chiave modernista delle altrettanto spericolate acrobazie degli artisti circensi.

Giovanni Lasi

The section on 1915 this year focuses on migration as one of its special themes. The film Il jockey della morte is a tribute to a particular migration phenomenon that saw talented European actors and directors choosing Italy as their base, even if temporarily. In addition to Gaston Velle, hired by Cines in Rome in 1906, Segundo de Chomón, working with Itala in 1912, and Adelardo Arias, who signed on with Ambrosio in Turin in 1915, a well-known name of international cinema showed up in Italy in the mid 1910s: the acclaimed Danish actor, cinematographer, screenwriter and metteur en scène Alfred Lind. With his reputation preceding him, Lind made five films in Italy as director and actor, three of which between 1914 and 1916 and the other two in the 1920s, and founded his own production company in Milan in 1923: Lind Film.

Il jockey della morte is probably the best cinematic work of Alfred Lind's period in Italy. Shot mostly in the heart of Milan, the film moves between the circus world, which the director narrates ably and poetically, and the metropolitan city. The main character, who wears a skeleton costume of the masked hero or the elegant clothes of an English gentleman, is at the center of a whirlwind of adventures in which breathtaking car chases, wild train rides, catastrophic bridge explosions are a modernist translation of equally dangerous feats performed by the circus artists.

Giovanni Lasi

THE SHOEMAKER'S THIRTEENTH

USA, 1915

■ Int.: Ben Wilson. Prod.: Rex Motion Picture Company ■ 35mm. L.: 260 m. D.: 13' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI - National Archive

THE ITALIAN

USA, 1915 Regia: Reginald Barker

■ Sog.: Thomas H. Ince, Crawford Gardner Sullivan. Int.: George Beban (Beppo Donetti), Clara Williams (Annette Ancello Donetti), J. Frank Burke (Trudo Ancello, padre di Annette), Leo Willis (Big Bill Corrigan), Fanny Midgley. Prod.: New York Motion Picture ■ 35mm. L.: 1780 m. D.: 82' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Library of Congress

Tratto da un soggetto di Thomas H. Ince e Crawford Gardner Sullivan, *The Italian* evidenzia già molti degli stereotipi che saranno in seguito replicati nelle molteplici trame incentrate sugli immigrati italiani sbarcati negli States. La prima parte del film mostra un'Italia oleografica e idealizzata, i cui abitanti vivono in un contesto rurale e arcaico, vestono costumi folcloristici, si esprimono gesticolando, si dedicano al canto, alla danza e all'amore. A completare il quadro tanto suggestivo quanto irreali, la trama prevede che il protagonista Beppo sia gondoliere a Venezia, città emblema del pittoresco paesaggio italiano nell'immaginario dello spettatore americano medio dell'epoca. A dispetto del quadro idilliaco, molti italiani, per sopravvivere in maniera dignitosa, sono costretti ad emigrare: è la sorte di Beppo, che per assicurare un futuro onorevole alla propria amata Annette parte per gli Stati Uniti.

Con l'arrivo a New York di Beppo il film cambia radicalmente di registro: l'ambiente urbano e caotico della metropoli è in realtà ostile agli italiani sbarcati dai piroscafi e si rivelerà fatale per il protagonista e la fidanzata arrivata dall'Italia per sposarlo. La morte per inedia del figlio ancora neonato è causata dalla povertà, ma anche dall'atteggiamento ostile delle autorità, dalla corruzione, dalla prepotenza e dalla criminalità che affliggono i miseri quartieri degli italo-americani. Di nuovo, in linea con gli stereotipi sugli italiani, Beppo si adopera per vendicarsi di chi ritiene colpevole della morte del bambino, ma alla fine rinuncia, rivelando quella profonda umanità che, sempre secondo convenzione, è riconosciuta agli italiani. A prescindere dagli inevitabili cliché del soggetto, nella seconda parte *The Italian* restituisce con immagini crude e realistiche la miseria e lo squalore dei bassifondi italo-americani di inizio Novecento e la fotografia, attraverso un uso drammatico e sapiente dei chiaroscuri, rende ancora più evidenti le tragiche condizioni in cui versano gli emigranti. Nondimeno è da segnalare la su-

perba prova di George Beban, l'attore protagonista, che, con una mimica sensazionale e un'energia interpretativa fuori dal comune, riesce a rendere al meglio le contrastanti passioni che animano il suo personaggio.

Giovanni Lasi

Based on a story by Thomas H. Ince and Crawford Gardner Sullivan, The Italian contains many of the stereotypes that would be repeated in storylines focusing on Italian immigrants in the States. The first part of the film shows a clichéd and idealized Italy where inhabitants live in an archaic rural context, wear folk costumes, use gestures to communicate, and spend their time singing, dancing and in love. To complete the evocative and equally unreal picture, the main character Beppo is a gondolier in Venice, emblem of Italy's picturesque landscape in the imagination of an average American viewer at the time. Despite such an idyllic setting, many Italians are compelled to emigrate for a more dignified life: that is the case for Beppo, who leaves for the United States to provide his beloved Annette with an honorable future.

With Beppo's arrival in New York, the

film dramatically changes tone: the chaotic urban metropolis is quite hostile to Italian immigrants and will prove to be fatal for Beppo and Annette, who leaves Italy to marry him. Their newborn son dies of starvation, a death linked to poverty but also to the hostile attitude of the authorities, corruption, bullying and crime which the poor Italian-American neighborhoods are subject to. In line with the stereotypes of his nationality, Beppo vows to take revenge on the person he considers responsible for his child's death, but in the end does not, demonstrating the deep humanity that convention attributes to Italians. Regardless of the inevitable – for the time – clichés of the story, the second part of The Italian offers raw and realistic images of the misery and squalor of the Italian-American slums of the early twentieth century; the dramatic use of chiaroscuro in the photography emphasizes the tragic conditions in which the immigrants lived. Of equal note is the superb performance of George Beban, who ably expresses the main character's conflicting feelings with sensational mimicry and extraordinary dramatic energy.

Giovanni Lasi

CAPITOLO 4: DANIMARCA, ISOLA DI PACE CHAPTER 4: DENMARK, ISLAND OF PEACE

KIJKJES IN DENEMARKEN

Norvegia, 1915

■ 35mm. L.: 82 m. D.: 4' a 18 f/s. Virato e imbibito / *Tinted and toned* ■ Da: EYE Filmmuseum ■ Restaurato nel 1989 da EYE / *Preserved in 1989 by EYE*

GRUNDLOVSDAGEN, DEN 5. JUNI 1915

Danimarca, 1915 Regia: Julie Laurberg, Franziska Gad

T. int.: *The Constitution 1915* ■ F.: Julie Laurberg, Franziska Gad ■ DCP. D.: 6'. Bn. Didascalie danesi / *Danish intertitles* ■ Da: Det Danske Filminstitut

Il 5 giugno 1915 fu firmata ed entrò in vigore una nuova revisione della Grundlov, la Costituzione danese. Essa estendeva di molto il suffragio, concedendo il diritto di voto per la camera bassa del parlamento a tutti i maggiori di venticinque anni (con l'eccezione dei criminali e degli indigenti che godevano dell'assistenza pubblica). La Danimarca diventava così il secondo paese sovrano (dopo la Norvegia nel

1913) a istituire il suffragio universale. Il giorno in cui fu firmata la legge, un grande corteo composto da circa 12.000 donne appartenenti a varie associazioni marciò fino ad Amalienborg, sede del palazzo reale, per festeggiare ed esprimere al re Cristiano X la propria gratitudine e la propria consapevolezza delle "responsabilità e dei doveri" che la loro "piena cittadinanza politica" comportava, come recitava il messaggio presentato al sovrano da una delegazione femminile. Il corteo era guidato da ragazze vestite di bianco con fasce rosse, i colori della bandiera danese. Quest'ultima era portata da

Sif Obel, studentessa universitaria. Seguiva il vessillo dell'Associazione delle donne danesi sul quale era raffigurata la ragazza che aveva scoperto uno dei corni d'oro di Gallehus (i due corni cerimoniali risalenti all'età del ferro che erano divenuti il simbolo del nazionalismo svedese dopo essere stati trafugati e fusi all'inizio dell'Ottocento), le bandiere delle tre associazioni ginniche femminili e lo stendardo della rappresentanza danese della World's Women's Christian Temperance Union. Una banda eseguiva marce, tra cui la *Riberhus March* di J.F. Frølich, e duecentocinquanta cerimoniere delle associazioni ginniche tenevano in riga il solenne corteo con bastoni decorati da fiocchi rossi e bianchi. Dopo aver ricevuto la delegazione, il re apparve su un balcone con la regina, dichiarando alle migliaia di donne riunite di sotto: "È una giornata importante, e speriamo che le generazioni a venire colgano le benedizioni della costituzione oggi concesse".

Il film fu girato da Julie Laurberg (1856-1925) e Franziska Gad (1873-1921), che nel loro studio fotografico si occupavano prevalentemente di ritratti e di foto architettoniche. Nel 1900 Laurberg, molto attiva anche nelle associazioni femminili, aveva vinto una medaglia d'argento all'Esposizione mondiale di Parigi.

Casper Tyberg

On 5 June 1915, a new revision of the Grundlov (the Danish constitution) was signed and went into effect. It extended the franchise significantly, eventually giving all adults above the age of 25 the right to vote in elections for the lower house of parliament (felons and poor people on public assistance excepted). This made Denmark the second sovereign country (after Norway in 1913) to institute universal suffrage for women.

On the day the law was signed, a large procession of women formed by various women's organizations, about 12,000 strong, marched to Amalienborg, the royal palace, to celebrate their gaining of

the vote and express to King Christian X their gratitude and their understanding of "the responsibilities and obligations" entailed by their "full political citizenship", in the words of the address presented to the King by a deputation of women's leaders. The procession was led by a color guard of young women in white dresses with red sashes, the colors of the Danish flag carried at the head of the procession by Sif Obel, a university student. Behind the national flag followed the banner of the Danish women's society, showing the young girl who found one of the gold horns (two ceremonial Iron Age drinking horns made of solid gold which become important icons of Danish nationalism after they were stolen and melted down at the turn of the nineteenth century), the flags of three women's gymnastics organizations, and the banner of the White Ribbon, the Danish branch of the World's Women's Christian Temperance Union. A band played march music, including the Riberhus March by J. F. Frølich, and two hundred and fifty marshals from the gymnastics organizations kept the dignified procession in line using sticks decorated with red and white ribbons. After receiving the deputation, the King appeared on a balcony with the Queen, declaring to the thousands gathered below: "It is an important day, and we may hope that generations to come will reap the blessings of the constitution granted today".

The film was shot by Julie Laurberg (1856-1925) and Franziska Gad (1873-1921), who ran their own photographic studio, mainly doing portrait and architectural photography. Laurberg won a silver medal at the 1900 World's Fair in Paris for her work. She was also very active in women's organizations.

Casper Tyberg

RUNDSKUEDAGEN 1915

Danimarca, 1915

■ T. int.: Sightseeing Day in Copenhagen.
Prod.: Nordisk Films Kompagni ■ DCP. D.:
6'. Bn ■ Da: Det Danske Filminstitut

Rundskuedagen, che potremmo liberamente tradurre come 'giornata aperta', era il nome di un evento annuale che si svolge a Copenhagen dal 1910 al 1987 e originariamente organizzato dal sindacato dei giornalisti. La cittadinanza poteva acquistare un carnet di biglietti che dava accesso a luoghi pubblici e privati normalmente chiusi al pubblico. Ciascun carnet era anche un biglietto della lotteria e l'evento era molto popolare.

Il film mostra soprattutto vie piene di persone, la maggior parte delle quali sorride alla macchina da presa in una magnifica collezione di volti felici di cent'anni fa.

I luoghi non sono molto riconoscibili, ma comprendono la Rådhuspladsen (la piazza del municipio) e il centro sportivo di Østerbro (aperto nel 1912) con la grande statua raffigurante un arciere, opera dello scultore tedesco Ernst Moritz Geyger (altri esemplari si trovano a Potsdam nel parco di Sanssouci, a Dresda e altrove).

Casper Tyberg

Rundskuedagen, 'panorama day', was a yearly event that took place in Copenhagen from 1910 to 1987, originally organized by the journalists' union. People could buy a booklet of tickets giving free or discounted access to a number of public institutions and private enterprises, including many not normally open to the public. Each booklet was also a lottery ticket, and the event was very popular. The film mainly shows people in the street, most of them smiling at the camera, a wonderful collection of happy faces from a hundred years ago.

Most of the locations are difficult to make out, but they include Rådhuspladsen (City Hall Square) and the Østerbro sports grounds (opened in 1912) with the large statue of the archer by German sculptor Ernst Moritz Geyger (other castings of it can be found in the Sanssouci park in Potsdam, in Dresden, and elsewhere).

Casper Tyberg



Revolutionsbryllup

REVOLUTIONSBRYLLUP

Danimarca, 1915 Regia: August Blom

■ T. int.: *The Heart of Lady Alaine*. Sog.: dalla pièce omonima di Sophus Michaëlis (1909). F.: Johan Ankerstjerne. Int.: Betty Nansen (Alaine de l'Estoire), Valdemar Psilander (Marc-Arron), Nicolai Johannsen (Erneste des Tressailles), Johanne Fritz-Petersen (Léontine), Philip Bech (Montaloup), Svend Kornbeck (Jean Lasque), Peter Jørgensen (Prosper). Prod.: Nordisk Films Kompagni ■ DCP. D.: 42'. Bn. Didascalie danesi / *Danish intertitles* ■ Da: Det Danske Filminstitut

La società cinematografica danese Nordisk evitò quasi del tutto i film in costume a partire dal 1911, anno in cui passò allo standard del lungome-

traggio drammatico, fino al 1919. *Revolutionsbryllup* fu una delle rare eccezioni. Era tratto da un'opera teatrale di grande successo di Sophus Michaëlis, che la Nordisk aveva portato sullo schermo nel 1909 in un film da un rullo (oggi perduto). Michaëlis suggerì un remake in forma di lungometraggio, ricordando alla Nordisk che Max Reinhardt stava meditando una versione in tedesco. La società danese investì molto denaro, un budget tre o quattro volte superiore a quello di un normale film, e scritturò i divi del momento, Valdemar Psilander e Betty Nansen. Nansen (1873-1943) era la primadonna del teatro danese e aveva già interpretato Alaine a teatro nel 1909. La Nordisk riponeva in lei grandi speranze, ma nonostante un con-

tratto con la Fox e diversi film (tutti perduti) negli Stati Uniti nel 1914-15, la carriera cinematografica di Nansen fu breve e deludente.

Il film sfoggia begli esterni luminosi ma si svolge prevalentemente in interni. Le costose scenografie appaiono talvolta illuminate da una luce soffusa. È girato usando inquadrature fisse relativamente lunghe, con la macchina da presa posizionata a grande distanza. Nel momento in cui Alaine tocca Marc-Arron, il film stacca su un piano più ravvicinato dei due (che comunque comprende ancora la parte superiore delle gambe): l'effetto è elettrizzante al punto giusto. I personaggi tendono a offrire il volto alla macchina da presa mentre ascoltano l'interlocutore, rivelandoci le loro emozioni. Questo



I tjenstligt øjemed

aspetto, accompagnato alle pose formali adottate da gran parte degli attori, conferisce al film un'atmosfera teatrale.

Casper Tyberg

The Danish film company Nordisk avoided costume pictures almost entirely from 1911, when they adopted the feature-length drama as their standard, until 1919. Revolutionsbryllup was one of the few exceptions. It was based on an internationally successful play by the author Sophus Michaëlis, which Nordisk had already adapted as a single-reel film in 1909 (now lost). Michaëlis proposed a feature-length remake, warning that Max Reinhardt was considering a German film version. Nordisk spent lavishly on the film, which had a budget three or four times that of a regular feature. They also put their biggest stars in it: Valdemar Psilander and Betty Nansen. Nansen (1873-1943), then the prima donna of the Danish theater, had played Alaine on stage in 1909, and Nordisk had big hopes for her as a screen star, but although she got a contract with Fox and made several films (all lost) in the United States in 1914-15, her film career was brief and disappointing.

The film has some nice sunlit exteriors, but it mostly takes place indoors. The expensive sets are sometimes subtly lit. The film is shot in relatively long, continuous shots with the camera set very far back; when, at the moment Alaine touches Marc-Arron, the film cuts in to a closer shot of the two (which still includes their upper legs), the effect is appropriately electrifying. The characters tend to face the camera, listening to people speaking beside or behind them while revealing their emotions to us. Combined with the formal poses struck by many of the actors, this gives the film a somewhat theatrical feel.

Casper Tyberg

I TJENSTLIGT ØJEMED

Danimarca, 1915 Regia: Lau Lauritzen

■ T. int.: On Special Commission. Scen.: Paul Bliss. F.: Frederik Fuglsang. Int.: Carl Alstrup (il capitano), Frederik Buch (l'attendente), Ellen Kornbeck (la moglie del capitano), Lauritz Olsen (il collega), Gyda Aller (Lulu)
■ 35mm. L.: 308 m. D.: 15' a 18 f/s. Col. Didascalie tedesche / German intertitles

■ Da: EYE Filmmuseum ■ Restaurato nel 2011 da EYE in collaborazione con Det Danske Filminstitut / Preserved by EYE in 2011, in collaboration with the Det Danske Filminstitut

La farsa militare era un genere molto popolare nell'Europa continentale, e con la sua morale maschilista questo film ne è un tipico esempio. La guerra qui non esiste, e i soldati sono esclusivamente impegnati a rincorrere gonnelle. Scritto da un tedesco, il film era pensato per l'esportazione. La regia era di Lau Lauritzen senior, che aveva diretto gran parte dei cortometraggi comici della Nordisk (37 nel solo 1915) e che disponeva di un gruppo di attori fissi. Lauritz Olsen, che interpreta il collega, con le sue apparizioni in più di duecento film, fu l'attore danese più prolifico. Frederik Buch (il paffuto attendente) ebbe una carriera quasi altrettanto ricca. Era popolarissimo in Germania, dove era noto come Knoppchen e dove lavorò con buon successo dopo la Prima guerra mondiale.

Casper Tyberg

The military farce was a popular genre in continental Europe, and with its boys-will-be-boys morality, this is a fairly typical example. The war is nowhere in evidence; the soldiers here are entirely devoted to skirt-chasing. Written by a German writer, this is a film intended to be widely exportable. It was directed by Lau Lauritzen the elder, who directed the great majority of Nordisk's comedy shorts (37 in 1915 alone). He had a troupe of regular actors who would appear in film after film. Lauritz Olsen, who plays the brother officer, appeared in more than 200 films, making him the most prolific of all Danish film actors. Frederik Buch (the chubby orderly) appeared in almost as many films. He was extremely popular in Germany, where he was known as Knoppchen and where he pursued a fairly successful career after World War I.

Casper Tyberg

COMMIATO. IL PROGRAMMA DEL FILM IGNOTO ENVOI: THE PROGRAMME OF THE UNKNOWN FILM

Questo programma di brevi comiche e film non-fiction del 1915 è un manifesto cinematografico del vero spirito del Cinema Ritrovato e in special modo della sezione *Cento anni fa*. Quattro dei cinque film sono incompleti, nessuno di loro riuscirà a entrare nella storia ufficiale del cinema o sarà mai disponibile in Dvd. Tutti posseggono una qualche particolare qualità, qualcosa di sorprendente o splendido o deliziosamente sciocco (in *Lady Baffles and Detective Duck* il detective purtroppo non è un'anatra come i più fantasiosi potrebbero aspettarsi, ma i favolosi titoli degli episodi – *The Dread Society of the Sacred Sausage*, *The 18 Carrot Mystery*, ecc. – ci risarciscono della delusione). Quando se non ora, dove se non qui questi film verranno mai proiettati e troveranno il pubblico che meritano? Gentile spettatore, adesso o mai più.

Mariann Lewinsky

This programme of short comedies and nonfiction films from 1915 is a cinematographic manifesto of the true spirit of Il Cinema Ritrovato and especially of the section A Hundred Years Ago. Four out of the five films are incomplete; none of them will ever make it into official film histories or become available on Dvd. All of them possess some particular quality, something surprising or beautiful or enjoyably silly: in Lady Baffles, the detective disappointingly is not a duck, as the more imaginative among you might expect, but this is compensated for by the wonderful episode titles – The Dread Society of the Sacred Sausage, The 18 Carrot Mystery, etc. When if not now, and where if not here, will these films ever be screened and find the audience they deserve? Gentle viewer, it's now or never.

Mariann Lewinsky



Kijkjes in de stoom ververij en chemische wasscherij gebrs. Palthe te almeelo

SONNY JIM AND THE AMUSEMENT COMPANY LTD.

USA, 1915 Regia: Tefft Johnson

■ Sog., Scen.: Elaine Sterne. Int.: Bobby Connelly (Sonny Jim) Tefft Johnson (il padre di Sonny Jim), Mabel Kelly (la madre di Sonny Jim), Edwina Robbins (Miss Tabitha), George S. Stevens. Prod.: Vitagraph Company of America ■ 35mm L.: 250 m (incompleto). D.: 13' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da EYE Filmmuseum

LE CINÉMA LENT ET LES MOUVEMENTS RAPIDES DES ANIMAUX

Francia, 1915

■ T. copia: *De Bewegingen der Dieren*. Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 121 m. D.: 6' a 18 f/s. Pochoir / *Stencil*. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: EYE Filmmuseum

L'ŒIL DE LA GANTIÈRE

Francia, 1915

■ Int.: Fernand Rivers (Narcisse). Prod.: Pathé Frères Thalie ■ 35mm. L.: 198 m. D.: 10' a 18 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque française ■ Copia di conservazione realizzata nel 2005 a partire dai materiali conservati



nelle collezioni della Cinémathèque française / *Preservation print made in 2005 with materials from Cinémathèque française*

LADY Baffles AND DETECTIVE DUCK. EPISODE 01: THE GREAT EGG ROBBERY

USA, 1915 Regia: Allen Curtis

■ Sog.: Gale Henry. Scen.: Clarence G. Badger. Int.: Gale Henry (Lady Baffles), Max Asher (detective Duck), Lillian Peacock (Mrs. Gotta Millun), William Franey (il capo della polizia). Prod.: Powers Film Company, Universal Film Manufacturing Company ■ 35mm. D.: 9'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Library of Congress

KIJKJES IN DE STOOM VERVERIJ EN CHEMISCHE WASSCHERIJ GEBRS. PALTHE TE ALMELO

Olanda, 1915

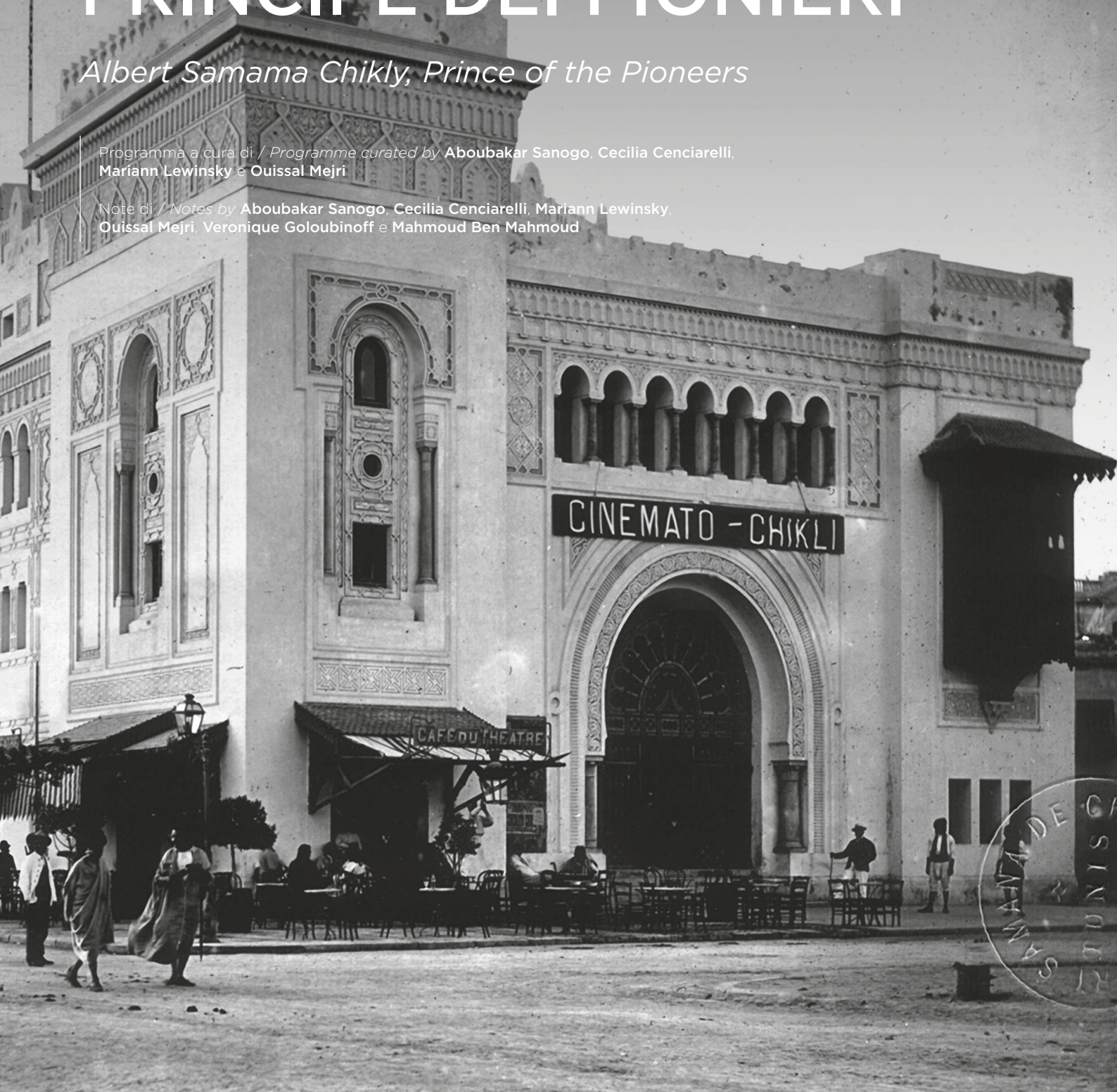
■ Prod.: Bernard (Albert) Mullens per Alberts Frères Amsterdam ■ 35mm. L.: 277 m. D.: 14' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: EYE Filmmuseum

ALBERT SAMAMA CHIKLY PRINCIPE DEI PIONIERI

Albert Samama Chikly, Prince of the Pioneers

Programma a cura di / Programme curated by Aboubakar Sanogo, Cecilia Cenciarelli,
Mariann Lewinsky e Ouissal Meji

Note di / Notes by Aboubakar Sanogo, Cecilia Cenciarelli, Mariann Lewinsky,
Ouissal Meji, Veronique Goloubinoff e Mahmoud Ben Mahmoud



Questo è il primo omaggio ad Albert Samama Chikly, fotografo, pioniere della Settima Arte, tecnofilo, avventuriero, ciclista, artista poliedrico e libero, che ci riporta sulle sponde di un Mediterraneo centro propulsore di movimento e comunicazione e incontro tra molteplici e varie forme di pensiero, di sapere e di civiltà.

Dai meravigliosi scatti di Chikly, oggetto di una piccola esposizione in Salaborsa, emerge un profondo amore per il suo paese, la Tunisia, di cui ci mostra per la prima volta il profilo dall'alto di un pallone aerostatico (mentre forse non vedremo mai le sue riprese da un sottomarino), i lavori della campagna e della pesca, il mondo beduino del grande sud, la ricchezza di una città colonizzata ma fiorente, Tunisi. I suoi film rivelano un indiscusso talento e una chiara consapevolezza dell'enorme potenza del cinema nonché un pensiero moderno e libero che permette alla figlia Haydée di cimentarsi come attrice e come sceneggiatrice dei suoi film. È un omaggio che nasce in continuità con un lavoro reale di ricerca e valorizzazione del patrimonio filmico del Paesi arabo-mediterranei intrapreso dalla Cineteca di Bologna a partire dagli anni Ottanta e confluito, negli anni Duemila, in un lavoro di ricerca e restauro del cinema africano (*Harvest: 3000 Years, Al Momia, Touki Bouki, Borom Sarret, La Noire de...* e *Alyam Alyam*, questi ultimi due presentati quest'anno nell'ambito del World Cinema Project).

Come in tutte le storie di avventura e scoperta che si rispettino, questo programma a più voci è anche il frutto di una serie di circostanze fortuite che indicavano un 'destino bolognese': l'incontro con Aboubakar Sanogo – al FESPACO di Ouagadougou e poi al Festival di Cartagine, due luoghi storici per la promozione dell'identità cinematografica africana – che ci ha parlato per la prima volta di Chikly; un misterioso carteggio in cui Bianca Ferrero, moglie italiana di Chikly, avrebbe accennato a un 'museo bolognese' al quale sarebbe stata donata tutta la sua apparecchiatura cinematografica; e ancora gli scambi con Ouissal Mejjri, ricercatrice tunisina 'naturalizzata bolognese', che a Chikly ha dedicato molto tempo.

Nulla di tutto questo sarebbe stato possibile senza l'apporto e la fiducia della famiglia Chikly, Djaouida Tamzali Vaughan e Paul Adrian Vaughan, custodi di questo prezioso patrimonio di fotografie, carte e film. Sono loro ad aver preservato, negli anni, l'opera di Chikly (e una parte rilevante della memoria collettiva tunisina e del Mediterraneo) e ad aver mosso i primi passi per una sua valorizzazione, realizzando uno splendido volume fotografico (*Samama Chikly, un tunisien à la rencontre du XX^{ème} siècle*). Tutte le fotografie e i documenti in mostra provengono dalla loro collezione. Ci hanno inoltre affidato il restauro di un film di Samama Chikly, *La Prise du 'Carthage'*, e di alcune vedute Lumière ritrovate nel suo lascito. A Djaouida e Paul dedichiamo il nostro programma ringraziandoli per la fiducia che hanno riposto in noi.

Gian Luca Farinelli e Cecilia Cenciarelli

This is the first tribute to Albert Samama Chikly, photographer, pioneer of the Seventh Art, technophile, adventurer, cyclist and multi-faceted artist, who brings us back to the shores of a Mediterranean that was a hub of communication, action and a meeting ground for different forms of thought, knowledge and civilization.

The marvelous images shot by Samama Chikly, which are the object of a small exhibition in the Salaborsa, reveal his deep love for his country, Tunisia. For the first time, he shows us its surface from above in a balloon (while we may never see his submarine footage), rural labour and fishing, the Bedouin world of the vast south, and the abundance of a colonized but thriving city, Tunis. His films demonstrate his indisputable talent, his keen awareness of the enormous potential of film and his modern thinking and open-mindedness, allowing his daughter to act and write his films.

Our tribute is a natural extension of Cineteca di Bologna's engagement, since the 1980s, in the discovery and dissemination of the Arab Mediterranean film heritage, which merged, in the 2000s into the restoration of several works from the African continent – Harvest: 3000 Years, Al Momia, Touki Bouki, Borom Sarret, La Noire de... and Alyam Alyam – with the last two being presented this year as part of the World Cinema Project.

Just like in any true story of adventure and discovery, this layered program is also the result of a series of fortuitous circumstances all indicating a destiny in Bologna: meeting Aboubakar Sanogo – at the FESPACO in Ouagadougou and then at the Carthage Film Festival, two historic venues for the promotion of African cinema – who first told us of Chikly; a mysterious letter in which Bianca Ferrero, Samama Chikly's Italian wife, allegedly mentions a 'Bologna museum' to which all his film equipment was donated; and the exchanges with Ouissal Mejjri, a Tunisian 'Bologna naturalized' researcher who has devoted much time to Chikly.

None of this would have been possible without the contribution and trust of the Chikly family, Djaouida Tamzali Vaughan and Paul Adrian Vaughan, guardians of this invaluable patrimony of photos, documents and films. They are the ones who have over the years preserved Chikly's work – and a significant portion of collective Tunisian and Mediterranean memory – and who made the first steps towards sharing and preserving it, producing a fine book of photography (Samama Chikly, un tunisien à la rencontre du XX^{ème} siècle). All the photographs and documents in the exhibit come from their collection. They also entrusted us with the restoration of a film by Samama Chikly La Prise du 'Carthage', and of some vues Lumière found in his 'treasure chest'. We dedicate our program to Djaouida and Paul and thank them for their trust in us.

Gian Luca Farinelli and Cecilia Cenciarelli



Foto panoramica di Albert Samama Chikly: Tunisi, 1909

I rapporti dell'Africa con il cinema risalgono agli albori della settima arte, dagli studi sul movimento umano ai primissimi tour degli operatori Lumière, che da un lato presentavano il *cinématographe* e dall'altro portavano a casa immagini in movimento del mondo da proporre al pubblico europeo. In questo incontro con il cinema, il desiderio degli africani di addomesticare la tecnologia moderna per eccellenza – che paradossalmente giunse loro nelle valigie del colonialismo – fu immediatamente presente e sintomatico di una volontà di agire che smentiva l'idea secondo la quale 'non possono rappresentare se stessi, devono essere rappresentati'.

Chi poteva dunque incarnare questo insopprimibile desiderio meglio di Albert Samama Chikly (1872-1934), pioniere del cinema tunisino e africano celebrato quest'anno da Il Cinema Ritrovato? Eclettico, anticonformista, giramondo e poliglotta nato ai tempi dell'Impero, Chikly era curioso e aperto a tutte le innovazioni che il mondo moderno aveva da offrire e dimostrò la sua fede nel progresso attraverso una precoce tecnofilia che lo portò a entusiasarsi per il telegrafo senza fili, la radio, i raggi X, la fotografia e il cinema. Questo omaggio al cinema di Albert Samama Chikly abbraccia le tre fasi principali della sua carriera: la scoperta e gli esperimenti, soprattutto non-fiction (1896/7-1914), il periodo bellico (1911-1918), e l'investimento nel cinema di finzione (1919-1934). La sua opera ci invita a riconsiderare l'Africa nella *longue durée* della storia del cinema, la periodizzazione del cinema africano, il ruolo dell'Africa nella Prima guerra mondiale e la sua rappresentazione cinematografica e il ruolo dello stesso Chikly nella storia del cinema muto e delle origini. Altrettanto importante in queste discussioni è il ruolo del colonialismo, le modalità in cui il suo regime di rappresentazione le condiziona, e la sua centralità quale fattore esplicativo nel tentativo di formulare un'interpretazione esauriente della storia del cinema.

Aboubakar Sanogo

Africa's relationship to the cinema dates back to the very first days of the medium, from human motion studies to the very first tours of the Lumière operators on their mission to introduce the cinématographe and bring back moving images of the 'world to the doorstep' of European audiences.

In this encounter with the cinema, the desire by Africans to domesticate the ultimate technology of modernity – which paradoxically came to them in the suitcases of colonialism – was immediately present and symptomatic of a will-to-agency belying the notion that 'they cannot represent themselves, they must be represented'.

In this context, who else to better incarnate this irrepressible desire than Albert Samama Chikly (1872-1934), one of the pioneers of Tunisian and African cinema celebrated in this year's Il Cinema Ritrovato festival? This eclectic, maverick, world-traveled polyglot figure, born in the age of Empire, was curious and open to all the innovations the modern world had to offer and displayed his belief in its promise through a precocious technophilia by embracing the wireless telegraph, the radio, the X-ray, photography and the cinema.

*This cinematic homage to Albert Samama Chikly covers his three major periods: his discovery and experimentation with the cinema, primarily in the non-fictional mode (1896/7-1914), his war period (1911-1918), and his investment in the fictional mode (1919-1934). His work invites us to reconsider the place of Africa in the *longue durée* of film history, the periodization of African cinema, the role and place of Africa in WWI and its cinematic representation, and Chikly's own role and place in the history of early and silent cinema. Of equal importance is the status of colonialism in these debates, the ways in which its regime of representation informs them, and its centrality as an explanatory factor in efforts to comprehensively to account for the history of cinema.*

Aboubakar Sanogo

Per molto, moltissimo tempo, ho serbato nel cuore l'immagine di un padre appassionato dietro alla sua macchina da presa, allora chiamata *cinématographe*, ingegnandosi a girare immagini di cui avevo scritto le sceneggiature, perché di fatto io per lui ero sceneggiatrice, attrice e montatrice.

Condividiamo spesso le stesse idee, e lo sorpresi talvolta a filmarmi senza che me ne accorgessi: voleva "rubare la mia spontaneità", per usare le sue parole. Chi avrebbe immaginato che Samama Chikly sarebbe diventato il pioniere riconosciuto che per primo aprì le porte alla magnifica storia della settima arte in Tunisia? A sedici anni mi permise di esprimere tutta la bellezza di un ruolo, di un'interpretazione con Ramón Novarro che mi valse i complimenti del celebre regista americano Rex Ingram e la promessa di una bella carriera a Hollywood.

Ma mio padre preferiva che ottenessi il diploma di maturità. E così mi toccò imparare a controllare la mia passione, con la morte nel cuore, soffocando l'amore che nutrivo per la mia vocazione.

Mi lasciai allora andare alla deriva del tempo, che per lenire la mia ferita mi fece un regalo meraviglioso: la mia famiglia. Passai immediatamente la fiaccola a mia figlia Djaouida, la quale a sua volta la trasmise alla figlia Zera per non veder mai spegnersi il fuoco sacro che fa battere il cuore di ogni artista. Ed è così che attraverso le nuove generazioni potei rendermi conto della bellezza e del talento delle giovani artiste tunisine, che vincono a poco a poco la timidezza grazie a un lavoro e a una perseveranza che resteranno per sempre il loro più grande messaggio.

Haydée Samama Chikly
(1906-1998)



La moglie Bianca e la figlia Haydée, 1910 ca.

For a long, long time I have kept close to my heart the image of my enthusiastic father behind his camera, at the time cinématographe, endeavoring to shoot the images of screenplays I had written because I was, in fact, his screenwriter, actress and editor.

We often shared the same ideas, and I even surprised him sometimes when he was filming me without me noticing: he wanted to "steal my spontaneity" to use his own words. Who would have ever thought Samama Chikly would be recognized as the pioneer who opened the doors of the magnificent history of cinema in Tunisia? When I was sixteen he allowed me to act out an entire role, a performance with Ramon Novarro for which I received the compliments of famous American director Rex Ingram and the promise of a wonderful Hollywood career.

My father, however, preferred that I get my high school diploma. And so, with a heavy heart, I had to learn to keep my emotions in check, stifling the love I had nourished for my calling. I then drifted along with time, which healed my wound with a wonderful gift: my family.

I immediately passed the torch onto my daughter Djaouida, who, in turn, passed it on to her daughter Zera to keep the sacred fire inside the heart of every artist alive.

And so it has been through the new generations that I have been able to appreciate the beauty and talent of young Tunisian artists, who gradually conquer their reticence with work and perseverance that will continue to be their greatest message.

Haydée Samama Chikly
(1906-1998)



Haydée Samama Chikly in *Ain el-Ghazel*, 1924



Albert Samama Chikly nello studio della sua casa

PROGRAMMA 1: CONOSCERE ALBERT SAMAMA CHIKLY PROGRAMME 1: INTRODUCING ALBERT SAMAMA CHIKLY

I film non-fiction di Albert Samama Chikly *The Non-Fiction Films of Albert Samama Chikly*

Albert Samama Chikly lavorò soprattutto nell'ambito della non-fiction, in cui fu sperimentatore, cronista, testimone, osservatore e indubbiamente anche partecipante.

Come sperimentatore cercò di forzare i limiti del mezzo in svariati modi: scendendo 40 metri sotto la superficie del mare a bordo di un sottomarino di legno per effettuare riprese subacquee, filmando Parigi, Bruxelles e Tunisi dalla mongolfiera e riprendendo un'eclissi di luna.

Il talento di Chikly fu subito notato delle due maggiori società cinematografiche del periodo anteriore alla Prima guerra mondiale, Pathé e Gaumont, che gli commissionarono molto materiale per i loro cinegiornali. La sua vicinanza alla famiglia reale tunisina (i Bey) gli offrì la preziosa possibilità di accedere ai principali eventi di palazzo (ricevimenti, spettacoli, incontri diplomatici, funerali...), che fotografò e filmò. Documentò anche le città e le regioni della Tunisia, le usanze, le arti, l'artigianato, l'agricoltura, la pesca del tonno, la fabbricazione dei costumi tradizionali. Il lavoro non-fiction di Chikly comprende anche un film sulle tragiche conseguenze del terremoto di Messina del 1908.

Aboubakar Sanogo

Albert Samama Chikly worked primarily in the non-fictional mode of filmmaking. Within it, he performed the roles of experimenter, chronicler, witness, observer and indeed participant.

As experimenter, he sought to push the boundaries of the medium in multiple ways: by plunging 40 meters deep in the ocean in a wooden submarine to take

underwater shots, by shooting the cities of Paris, Brussels and Tunis from hot-air balloons and by filming a lunar eclipse among other feats.

Chikly's talent was promptly spotted by the two most important pre-WWI film studios, Pathé and Gaumont, which commissioned a lot of his work for their newsreels. His proximity with the Tunisian ruling family (The Beys) gave him unique access to major events around the palace (receptions, spectacles, diplomatic meetings, weddings, funerals...), which he photographed and filmed. He also documented the cities and regions of Tunisia, ways of life, arts and crafts, agriculture, Tuna fishing, the making of traditional costumes. Chikly's non-fiction work also includes filming the aftermath of the infamous Messina earthquake of 1908, witnessing the indescribable consequences of the natural disaster.

Aboubakar Sanogo

Albert Samama Chikly - Film sopravvissuti e filmografia *Albert Samama Chikly - Surviving Films and Filmography*

Nel 1996 la figlia di Albert Samama Chikly, Haydée Chikly, sua nipote Djaouida Tamzali Vaughan e il marito di lei Paul Adrian Vaughan hanno depositato al CNC francese quattro film in nitrato del regista loro congiunto: due film non-fiction (*Tunis*, 1907, *Concours de motoculture de Tunis*, 1914) e frammenti dei suoi due film di fiction, *Zohra* (1922) e *Aïn El-Ghazel* (1924). Per molti anni, si è creduto che questi film costituissero la sola parte sopravvissuta e conservata della sua produzione, oltre ai filmati che Samama Chikly realizzò come operatore della Section Cinématographique de l'Armée tra il febbraio 1917 e l'ottobre

1918. Per questo gruppo, gli elenchi dell'ECPAD indicano un numero tra i cinquantadue e i sessantotto titoli, per un totale di circa dieci ore di girato.

Ma poiché questo è Il Cinema Ritrovato, la preparazione di questa sezione ci ha condotto alla scoperta delle copie nitrato positive di altri due film non-fiction di Samama Chikly; mostreremo dunque le ristampe digitali di *La Prise du 'Carthage'* (1912, Fonds Djaouida Tamzali Vaughan) e *La Mi-carême de 1912 à Paris* (1912, collezione Lobster Films). Inoltre, *Tunny Fishing in Tunis*, distribuito dalla Urban nel 1906 e in un primo tempo inserito nel programma come sostituto del film di Samama Chikly *Pêche au thon en Tunisie*, datato 1910 e considerato perduto, è risultato essere in realtà lo stesso film che avrebbe dovuto sostituire!

Stabilire una filmografia attendibile per un regista di film non-fiction attivo tra il 1907 e il 1914, quando i film in questione non recavano crediti e l'estetica s'interessava ai generi, non agli autori (concetto totalmente estraneo al cinema delle origini), comporta difficoltà insormontabili. Il ricercatore Eric Loné ha stabilito, basandosi sulle riviste d'epoca, che Albert Samama Chikly nel 1908-1909 realizzò per la compagnia Le Lion di Jules de Froberville nove film non-fiction che mostravano località della Francia, della Tunisia, del Belgio e dell'Austria. Nessuno risulta sopravvissuto.

La fonte migliore per provare a tracciare una filmografia di Samama Chikly è attualmente il magnifico libro commissionato da Djaouida e Paul Vaughan (Guillemette Mansour, *Samama Chikly, un tunisien à la rencontre du XX^{ème} siècle*, Simpact 2000), ricco di informazioni e di fonti primarie, come numerose fotografie. Certamente, le ricerche avviate da Aboubakar Sanogo, Ouissal Mejri e Morgan

Corriou e i nuovi ritrovamenti nella ricca collezione di documenti conservata dalla famiglia saranno cruciali per ricostruire una filmografia dettagliata e per conoscere meglio i termini della collaborazione di Samama Chikly con Urban, Eclipse, Le Lion, Pathé Frères e Gaumont. Chikly era un regista-produttore indipendente che offriva i suoi film alle case di produzione per la distribuzione internazionale. Dai titoli, capiamo che i suoi film rientravano in tre generi ben definiti: *travelogues*, *actualités* e *scènes d'industrie* (come i perduti *Recolte du jasmin en Tunisie* e *Distillation de la fleur d'oranger en Tunisie*, entrambi Pathé Frères 1912).

Il programma include un film-sostituto del perduto *Terremoto di Messina*, girato da Samama Chikly nel 1908-1909, e una selezione dei newsreels Gaumont e Pathé girati a Tunisi dal 1912 al 1922. Non abbiamo prove che

questi newsreels siano effettivamente di Samama Chikly; ugualmente, essi ci permettono di vedere la città e il contesto alto-borghese franco-tunisino nel quale Samama Chikly viveva e operava.

Mariann Lewinsky

In 1996, Albert Samama Chikly's daughter Haydée Chikly, his granddaughter Djaouida Tamzali Vaughan and her husband Paul Adrian Vaughan, deposited four nitrate prints at the French film archive CNC for preservation: the two non fiction films Tunis (1907) and Concours de motoculture de Tunis (1914) and fragments of his two feature films Zohra (1922) and Aïn El-Ghazel (1924). And for many years, only this small part of his production was known to be preserved, apart from the rushes Albert Samama Chikly shot as opérateur of the Section Ciné-

matographique de l'Armée between February 1917 and October 1918. For this group of works by Samama Chikly, the ECPAD lists indicate between fifty-two and sixty-eight titles with an estimate of ten hours running time.

But since this is Il Cinema Ritrovato, nitrate positive prints of two more non-fiction films by Albert Samama Chikly were rediscovered during the preparation of this section; we will be able to present the new digital copies of La Prise du 'Carthage' (1912, Fonds Djaouida Tamzali Vaughan), and La Mi-carême de 1912 à Paris (1912, Lobster Films). Moreover, Tunny Fishing in Tunis, distributed by Urban in 1906 and initially programmed in this section as a substitute for the missing-believed-lost film Pêche au thon en Tunisie (dated 1910) by Samama Chikly, turned out to be the very film it was supposed to replace!

There are insurmountable difficulties in



Tunny Fishing in Tunis

establishing a reliable filmography for a director of non-fiction films between 1907-1914, when such films were never credited and aesthetics were a matter of genre, not of authorship (a concept totally foreign to early film making).

Working from early film journals, researcher Eric Loné established that Albert Samama Chikly made nine non-fiction films for Jules de Froberville's film company *Le Lion* in 1908-1909, showing places in France, Tunisia, Belgium and Austria. None of them seems to have survived.

The best source for an outline of a filmography at present is the wonderful book commissioned by Djaouida and Paul Vaughan (Guillemette Mansour, Samama Chikly, un tunisien à la rencontre du XX^{ème} siècle, *Simpact* 2000) with photographs as primary sources and a wealth of information. Clearly, the ongoing work of researchers like Aboubakar Sanogo, Ouissal Mejri and Morgan Corriou and the newest finds in the rich collection of documents held by the family will be crucial for a detailed filmography and for a better understanding of Samama Chikly's collaboration with Eclipse, Urban, *Le Lion*, Pathé Frères and Gaumont. He worked as an independent filmmaker-producer who would offer his films to such companies for distribution. From the titles we understand that his non-fiction films fall into three well-established genres: travelogues, actualités and scènes d'industrie (like the lost *Recolte du jasmin en Tunisie* and *Distillation de la fleur d'oranger en Tunisie*, both Pathé Frères 1912).

The section includes a substitute for a lost film by Samama Chikly (*Terremoto di Messina*, 1908-1909) and a selection from Gaumont and Pathé newreels shot in Tunis from 1912 to 1922. At the moment there is no proof that these were directed by Samama Chikly. Still, they allow us to see the city and the élite Franco-Tunisian sphere he knew so well and moved in at the time.

Mariann Lewinsky



La Mission musulmane à la Tour Eiffel. Foto stereoscopica di Albert Samama Chikly, 1916

TUNNY FISHING IN TUNIS

Tunisia, 1905

Regia: Albert Samama Chikly

■ T. fra.: *La Pêche au thon en Tunisie*. F., Prod.: Albert Samama Chikly. Distr.: Charles Urban, Eclipse ■ 35mm. L.: 78 m. D.: 4' a 16 f/s. Bn ■ Da: Lobster Films

TUNIS

Tunisia, 1907

Regia: Albert Samama Chikly

F.: Albert Samama Chikly. Prod.: Photo-Ciné-Documentaires A. Samama-Chikli Tunis ■ 35mm. L.: 45 m. D.: 3' a 16 f/s. Col ■ Da: CNC - Archives françaises du film

TERREMOTO DI MESSINA

Francia, 1908-1909

■ Prod.: Pathé [Pathé-Journal] ■ 35mm. L.: 68 m. D.: 4' a 16 f/s. Bn ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

CONCOURS DE MOTOCULTURE DE TUNIS

Tunisia, 1914

Regia: Albert Samama Chikly

■ F.: Albert Samama Chikly. Prod.: Film Samama-Chikli-Tunis. Distr.: Pathé Frères

■ 35mm. L.: 50 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC - Archives françaises du film

LES MEMBRES DE LA MISSION MUSULMANE EN FRANCE

Francia, 1916

■ T. alt.: *Kaddour ben Gabrit et suite*, 9-12 Nov 1916. Prod.: Section Cinématographique de l'Armée ■ 35mm. D.: 15' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: ECPAD - Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense

TUNIS. L'AVIATEUR DUVAL DONT L'APPAREIL AVAIT ÉTÉ SAISI À SON ARRIVÉE

Francia, 1912

■ Prod.: Gaumont [Journal] ■ DCP. D.: 1'. Bn ■ Da: Gaumont Pathé Archives

TUNIS. LE BEY SE REND À LA MOSQUÉE

Francia, 1912

■ Prod.: Gaumont [Journal] ■ DCP. D.: 1'. Bn ■ Da: Gaumont Pathé Archives



Albert Samama Chikly, reporter a Messina, gennaio 1909

MILLERAND EN VOYAGE AU MAGHREB

Francia, 1922

■ Prod.: Pathé Frères ■ DCP. D.: 11'. Bn.
Didascalie francesi / *French intertitles* ■
Da: Gaumont Pathé Archives

ALBERT SAMAMA CHIKLY

Francia-Tunisia, 1996 Regia: Mahmoud
Ben Mahmoud

■ Int.: Albert Samama Chikly, Haydée
Samama Chikly. Prod.: Alif Productions,
Canal + Horizons, CinéTéléfilms, La Sept
ARTE. Distr.: Alif Productions ■ Digibeta.
D: 29'. Col. Versione francese / *French
version* ■ Da: Alif Productions

Questo film mette in luce la vita e l'opera di Albert Samama Chikly, pioniere del cinematografo oggi praticamente dimenticato: eppure fu uno dei primi registi, un grande fotografo e un avventuroso reporter. La sua esuberanza e la sua passione per la modernità ne fanno una figura affascinante. A far da trama, la testimonianza della figlia Haydée, che fu anche l'eroina dei suoi film di finzione, la sua sceneggiatrice e probabilmente la prima attrice araba di tutti i tempi. Ma la materia del film è soprattutto l'opera di questo 'meraviglioso folle': le sue foto e reportage (filmò la sua Tunisia con estrema sensibilità, lavorò come reporter per l'esercito francese durante la Grande guerra e tornò dalla Cina con film e fotografie), nonché brani dei lungometraggi *Zohra* e *Ain El-Ghazel*.

Mahmoud Ben Mahmoud

*This movie sheds light on the life and work of Albert Samama Chikly, a film pioneer today almost forgotten despite being one of the first directors, an excellent photographer and an adventurous reporter. His enthusiasm and passion for modernity make him a fascinating figure. The story is provided by the testimony of his daughter Haydée, who was the heroine of his fictional films, his screenwriter and probably the first Arab actress ever. The real subject of this film, however, is the work of this "marvelous maniac": his pictures and reportage (he filmed his Tunisia with extreme sensitivity, worked as a reporter for the French army during WWI and came back from China with footage and photos) as well as excerpts from the feature films *Zohra* and *Ain El-Ghazel*.*

Mahmoud Ben Mahmoud

PROGRAMMA 2: FILMARE LA GUERRA PROGRAMME 2: FILMING THE WAR

Il periodo bellico di Albert Samama Chikly, 1911-1918 *The War Period of Albert Samama Chikly, 1911-1918*

Nelle commemorazioni per il centenario della Prima guerra mondiale si tende a dimenticare che gli africani ebbero un ruolo importante nelle vittorie alleate in Europa e nella stessa Africa, e che all'epoca il conflitto fu visto da molti come una guerra coloniale. Migliaia di africani, in quanto sudditi colonizzati, furono mandati al fronte e diedero un contributo decisivo in battaglie come la Marna, Ypres, Douaumont, Assevlillers, Aisne, Piccardia, la Somme e Verdun, fino ad aprirsi un varco verso la Slovenia e la Macedonia ed essere festosamente accolti a Belgrado.

Entrato nella Sezione cinematografica e fotografica dell'Esercito francese, Albert Samama Chikly filmò la Prima guerra mondiale nelle prime linee del fronte. Mostrò incredibile coraggio sul campo, soprattutto sotto il fuoco e le bombe nemici, e filmò combattimenti, addestramenti, arrivi di truppe, visite al fronte di dignitari (capi di stato, re, generali), e naturalmente i soldati africani. Fu grazie a Chikly (e ad altri registi quali Alfred Machin e Henri Desfontaines) che si conservò una memoria cinematografica di quella guerra. La produzione bellica di Chikly comprende anche il materiale girato in Libia nel 1911 durante la Guerra italo-turca, che scelse di filmare dal punto di vista della resistenza libica.

Aboubakar Sanogo

With these centennial commemorations of WWI, it is sometimes forgotten that Africans played a major role in the Allied victories across Europe and Africa itself and that the war was considered at the time by many analysts as a colonial war. Yet, as colonized subjects, Africans

were deployed in the thousands, taking decisive part or making victory possible in numerous battles including Marne, Ypres, Douaumont, Assevlillers, Aisne, Picardie, the Somme and Verdun, fighting their way to Slovenia and Macedonia and being feted in Belgrade.

Albert Samama Chikly filmed WWI as part of the French Army Film and Photo Units (SPA and SCA) with access to the first lines of combat. Cited for displaying incredible bravery on the battlefield, in particular under enemy fire and bombs, he filmed combat, training exercises, troop arrivals, visits to the front by dignitaries (heads of state, kings, generals), and indeed African soldiers, becoming in the process one of the directors (Alfred Machin and Henri Desfontaines being others) of the film history through whom the cinematic memory of this war is accessible. Chikly's war period also includes his work in Libya in 1911, during the Italo-Turkish War, which he chose to film through the angle of Libyan resistance.

Aboubakar Sanogo

Albert Samama Chikly, membro della sezione fotografica e cinematografica dell'esercito, 1916-1918

Albert Samama Chikly, member of the Film and Photo Units of the Army, 1916-1918

La guerra offre ad Albert Samama Chikly l'occasione di esercitare al contempo i suoi talenti di fotografo e di operatore. Pur avendo quarantadue anni, si arruola nel gennaio 1916 come soldato di seconda classe e realizza reportage prima nella regione di Parigi, poi in Nordafrica, dove scatta fotografie in bianco e nero e una serie di autocromie sulle truppe coloniali. Tornato in Francia, alterna servizi

fotografici nelle retrovie (arrivo del corpo di spedizione russo a Marsiglia, ospedali militari e vita quotidiana a Parigi) e sul fronte della Champagne. Nel novembre 1916 accompagna una delegazione musulmana in visita alla Tour Eiffel e appare nel film girato per l'occasione da un collega. A partire dal mese di marzo 1917, aiutato da un assistente, porta con sé una cinepresa oltre all'apparecchio fotografico e si distingue per le immagini girate sul campo di battaglia di Verdun, che attestano le distruzioni. Percorre le terre devastate nei pressi del Fort Douaumont a bordo di vagoni Decauville che usa per effettuare carrelli, e realizza vues stereoscopiche o panoramiche su lastre di vetro 6x13, ottenendo effetti notevoli. Quelle immagini gli varranno una menzione.

Dalla fine del 1917 all'aprile del 1918 prosegue l'attività nella Champagne, in particolare a Reims e nella Mosa. Quindi immortalò il fronte nell'Oise, la Somme e il Pas-de-Calais e il 24 ottobre 1918 conclude la collaborazione con la Section photographique et cinématographique de l'armée (SPCA) dopo aver seguito la prima armata americana nella sua controffensiva d'ottobre. Per l'esercito ha realizzato in tutto cinquantadue film, oltre duemilaseicento fotografie in bianco e nero e una quarantina di immagini a colori.

Veronique Goloubinoff

The war gave Albert Samama Chikly the chance to work on his ability as both a photographer and cameraman. Even though he was forty-two years old, he enlisted in January 1916 as a second class soldier and did reportage first in the Paris region and then in North Africa, where he did black and white photography and a series of Autochromes of colonial troops.

Once back in France, he did photo shoots behind the lines (the arrival of the Russian expeditionary force in Marseille, military hospitals and everyday life in Paris) and on the Champagne front. In November 1916 he accompanied a Muslim delegation visiting the Tour Eiffel and appears in the film made by a colleague for the occasion. Starting in March 1917, with the help of an assistant, he traveled with a movie camera and a photographic camera and demonstrated his talent with the images he shot on the Verdun battlefield, documenting the devastation there. He trekked through the ravaged areas near Fort Douaumont aboard a Decauville wagon, which he used as a dolly and made stereoscopic and panoramic shots on 6x13 glass plates to notable effect. He received a mention for those images.

From the end of 1917 to April 1918 he continued to work in Champagne, in Rheims in particular, and Meuse. He then documented the front in Oise, Somme and Pas-de-Calais. On October 24, 1918, he ended his collaboration with the Section photographique et cinématographique de l'armée (SPCA) after having followed the First United States Army during the October counter-offensive. He made fifty-two films for the army, over 2600 black and white pictures and around forty color images.

Veronique Goloubinoff

L'OFFENSIVE DE VERDUN DU 20 AOÛT 1917

Francia, 1917

■ F.: Albert Samama Chikly. Prod.: Section Cinématographique de l'armée ■ Digibeta. D.: 17'. Bn ■ Da: ECPAD - Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense



Albert Samama Chikly, operatore della Section Cinématographique de l'Armée

LES MAROCAINS DEVANT VERDUN, MARS 1918

Francia, 1918

■ F.: Albert Samama Chikly. Prod.: Section Cinématographique de l'Armée ■ 35mm. D.: 7' a 16 f/s. Bn ■ Da: ECPAD - Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense

TERRE SACRÉE (COMPILATION D'IMAGES DE LA GUERRE)

Francia, 1917-1918

■ F.: Albert Samama Chikly (attr.). Prod.: Section Cinématographique de l'Armée ■ 35mm. D.: 11' a 16 f/s. Bn ■ Da: ECPAD - Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense

AUTOUR DE LA COTE 304 / POSTE DE COMMANDEMENT DU GÉNÉRAL BOULOT. RASSEMBLEMENT DES PRISONNIERS ALLEMANDS AU BOIS DE BÉTHELAINVILLE

Francia, 1917

■ F.: Albert Samama Chikly. Prod.: Section Cinématographique de l'Armée ■ 35mm. D.: 4' a 16 f/s. Bn ■ Da: ECPAD - Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense

HAUDROMONT. L'AVANCÉE AMÉRICAINE EN ARGONNE. LE RETOUR À REIMS, PRINTEMPS 1919

Francia, 1917-1919

■ F.: Albert Samama Chikly, Boulisset. Prod.: Section Cinématographique de l'Armée ■ 35mm. D.: 13'. Bn ■ Da: ECPAD - Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense

PROGRAMMA 3: GLI ESORDI DEL CINEMA IN TUNISIA PROGRAMME 3: THE BEGINNINGS OF FILMMAKING AND CINEMA IN TUNISIA



Tunisi, Rue d'Italie. Foto di Albert Samama Chikly

Le prime immagini in movimento girate in Tunisia sono dodici *vues* Lumière (numeri 206-217 nel catalogo Lumière), realizzate all'inizio del gennaio 1897 da Alexandre Promio, il più produttivo degli operatori Lumière sparsi per il mondo. Promio visita Tunisi, Susa e Hammam Lif nel corso d'un viaggio di diversi mesi che lo porta in Algeria, Tunisia, Egitto, Palestina e Turchia. Ritorna poi in Tunisia nel 1903, e nell'occasione gira altre sei *vues*, che testimoniano la visita di Émile Loubet, presidente della

Repubblica francese (numeri 1374-1379 del catalogo Lumière). Tutte le diciotto *vues* realizzate in Tunisia da Promio sono tuttora esistenti.

Grazie a una recente ricerca di Morgan Corriou, disponiamo di molte informazioni sulle prime proiezioni cinematografiche in Tunisia. Lo schema è lo stesso rispetto alle città dell'Europa occidentale: presentazioni della nuova macchina nel 1896-97, seguite da proiezioni occasionali nei music-hall e nei casinò di gestori locali o itineranti (il Cinématographe Farroud di Mar-

siglia, per esempio), e infine l'apertura di un cinema a Tunisi, nel 1908. Samama Chikly fa la sua apparizione nel ruolo di esercente locale, organizzando proiezioni del suo 'Cinémato-Chikli' nel teatro municipale di Sfax (non databili ma successive al 1903) e, nel 1905, nel casinò di Tunisi. La proiezione nel casinò di Tunisi combinava, secondo Corriou, produzioni Pathé come *Dix femmes pour un mari* (Georges Hatot, 1905) con film girati dallo stesso Chikly (*L'Embarquement des pèlerins*, *Les Courses de Tunis*, *La*

Fantasia arabe, Les Souks e La Pêche du thon de Sidi-Daoud). Queste informazioni e datazioni hanno permesso di identificare il film *Tunny Fishing in Tunis*, distribuito nel 1906 da Urban, come opera di Chikly.

Nel lascito di Albert Samama Chikly sono stati ritrovati nove rullini Lumière e un cortometraggio Pathé non ancora identificato. Probabilmente si tratta di film che Chikly proiettò nel suo Cinémato-Chikli. Il ritrovamento più interessante è il suo filmato del 1912 sulla nave Carthage, bloccata dalla marina italiana vicino alla Sardegna perché sospettata di trasportare un aereo alle truppe turche in Libia. Questi film ritrovati sono attualmente in corso di restauro.

Nelle collezioni Lobster sono invece stati ritrovati due film di Albert Samama Chikly, uno dei quali non ancora identificato.

Mariann Lewinsky

The very first moving images shot in Tunisia are twelve vues Lumière (the nos. 206-217 in the Lumière catalogue), made in early January 1897 by Alexandre Promio, the senior and most productive of the far-flung cinématographistes of the frères Lumière. He visited Tunis, Soussa and Hamman Lif during a trip of several months that took him to Algeria, Tunisia, Egypt, Palestine and Turkey. Promio returned to Tunisia in 1903 and shot six more vues on the occasion, covering the visit of Émile Loubet, President of the French République (the nos. 1374 to 1379 in the Lumière catalogue). All eighteen Lumière vues made in Tunisia by Promio are preserved.

Thanks to recent research by Morgan Corriou we are well-informed about early film screenings in Tunisia. They show the same pattern as known from cities in western Europe: presentations of the new machine in 1896-1897, followed by occasional screenings in music-halls and casinos by local exhibitors or itinerant enterprises – the Cinématographe Farrouf from Marseille came occasionally to Tunis – and eventually the

opening of a cinema in Tunis, in 1908. Samama Chikly appears in the role of the local exhibitor, organizing screenings of his 'Cinémato-Chikly' in the municipal theatre of Sfax (built in 1903) and, in December 1905, the casino of Tunis. His programme of 1905 combined, according to Carriou, Pathé productions such as Dix femmes pour un mari (Georges Hatot, 1905) with films of his own making (L'Embarquement des pèlerins, Les Courses de Tunis, La Fantasia arabe, Les Souks et La Pêche du thon de Sidi-Daoud). This information led to the identification of Tunny Fishing in Tunis, distributed by Urban in 1906, as a work by Chikly. The extraordinary collection left behind by Albert Samama Chikly included nine Lumière reels and a still unidentified Pathé short. Most likely, Chikly screened these films at his Cinémato-Chikli. The most interesting find is 1912 footage shot aboard the Carthage, a ship halted by the Italian Navy off the Sardinian coasts as it was allegedly transporting an airplane to the Turkish troops in Libya. These films are currently being restored.

Moreover, the Lobster Films Collection contains two films by Albert Samama Chikly, one of which has yet to be identified.

Mariann Lewinsky

Parte 1: Il Cinematografo Lumière, il Cinémato-Chikli e i nuovi restauri Parte 1: Lumière's Cinématographe, the Cinémato-Chikli, and the new restorations

MARCHÉ (TUNIS) RUE EL-HALFAOUINE (TUNIS) HALTE À LA GARE (HAMMAM LIF)

Francia, 1897

■ F.: Alexandre Promio. Prod.: Frères Lumière (Vues no. 207, 212, 217) ■ DCP. Bn ■ Da: Institut Lumière, Lyon

DIX FEMMES POUR UN MARI

Francia, 1905 Regia: Georges Hatot

■ T. it.: *Dieci mogli per un marito*. Scen.: André Heuzé. Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 69 m. D.: 4' a 16 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque française

VUES LUMIERE NEL FONDS DJAOUIDA TAMZALI VAUGHAN

Patineurs, Pont de Westminster, Bonne d'enfants et cuirassier, Saut de la rivière, Roi et Reine d'Italie

Francia, 1896-1897

■ DCP. Bn. Da: Institut Lumière, Lyon, Fonds Djaouida Tamzali Chikly ■ Restaurato nel 2015 da Fondazione Cineteca di Bologna / Restored in 2015 by Cineteca di Bologna

LA PRISE DU 'CARTHAGE'

Tunisia, 1912 ca.

Regia: Albert Samama Chikly

■ DCP. L.: 100 m. D.: 5'. Bn ■ Da Fonds Djaouida Tanzali Vaughan ■ Restaurato nel 2015 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata con la collaborazione della famiglia Chikly / Restored in 2015 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory in collaboration with the family of Samama Chikly

LA MI-CARÊME DE 1912 À PARIS

Tunisia, 1912

Regia: Albert Samama Chikly

■ F.: Albert Samama Chikly. Prod.: Film Samama-Chikli-Tunis. Distr.: Pathé Frères ■ DCP. D.: 12'. Bn ■ Da: Lobster Films ■ Restaurato nel 2015 da Lobster Films / Restored in 2015 by Lobster Films

Parte 2: I film di finzione di Albert Samama Chikly e Haidée Chikly

Part 2: Fiction Films by Albert Samama Chikly and Haidée Chikly

ZOHRA

Tunisia, 1922

Regia: Albert Samama Chikly

■ T. fr.: *L'Odyssée d'une jeune française en Tunisie*. Scen.: Haydée Samama Chikly. F.: Albert Samama Chikly. Int.: Haydée Samama Chikly (Zohra) ■ 35mm. L.: 189 m (frammento, l. orig.: 1400 m). D.: 10' a 16 f/s. Col. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: CNC - Archives françaises du film

Zohra o *L'Odyssée d'une jeune française en Tunisie* è stato proiettato la prima volta il 21 dicembre 1922 al cinema Nunez a Tunisi. *Zohra*, il primo film africano, fu diretto da Albert Samama Chikly con la figlia Haydée nel ruolo della protagonista. Haydée, che era anche l'autrice della sceneggiatura, da brava sognatrice aveva scelto il titolo *Zohra* perché in arabo significa 'stella della felicità', nome dato al pianeta Venere. La storia di *Zohra* è agile e ben scritta. Si incentra su una giovane francese che sopravvive a un naufragio sulla costa tunisina e viene salvata da una famiglia di beduini, la cui vita quotidiana scorre davanti ai suoi occhi, e ai nostri: li vediamo tosare le pecore, preparare il cuscus, raccogliere l'acqua e la legna, finché un giorno un aeroplano non atterra nei paraggi e preleva la ragazza per riportarla a casa. *Zohra* è anche un film narrativo tratto dalla prima sceneggiatura scritta da una donna africana, Haydée Chikly, e interpretato da attori professionisti, ai quali viene contrapposta una parte documentaria basata sull'osservazione e sulla registrazione fotografica della vita di un villaggio di Beduini.

Oggi a noi restano soltanto dieci minuti del film, che originariamente durava oltre un'ora.

Ouissal Mejri

Zohra or *L'Odyssée d'une jeune française en Tunisie* was first screened on December 21, 1922, at the Nunez Cinema in Tunis. *Zohra* is the first African movie and is directed by Albert Samama Chikly with his daughter Haydée as protagonist and screenwriter. Being a dreamer, she decided to entitle the story *Zohra*, which in Arabic means 'star of happiness', the name given to the Venus planet. The story of *Zohra* is well-written with a light plot. It is about a young French girl, who survives a ship-wreckage on the north African coast of Tunisia and is rescued by a Bedouin peasant family whose daily life, under the roof of their tents, unrolls before her eyes, as well as ours. They shear the sheep, make cous-cous, collect water and wood until an airplane lands nearby to pick up the girl and take her back home. *Zohra* is also a narrative film based on the first screenplay written by an African woman, Haydée Chikly, and interpreted by professional actors, who are counterpoised by a documentary part based on observations and photographic recordings of the life of a Bedouin village.

Today, only ten minutes still exist of the film, which originally lasted more than one hour.

Ouissal Mejri

AÏN EL-GHAZEL

Tunisia, 1924

Regia: Albert Samama Chikly

■ T. fr.: *La Fille de Carthage*. T. int.: *The Girl from Carthage*. Scen.: Haydée Samama Chikly. F.: Albert Samama Chikly. Int.: Haydée Samama Chikly (Aïn El-Ghazel), Si El Haj Djeballi (Bou-Hanifa Caïd), Abdelkassem Ben Taïeb (Bou Saada, il figlio dello Sceicco), Ahmed Dziri (Taleb, il muezzin) ■ 35mm. L.: 330 m. (frammento, l. orig.: 1800 m). D.: 19' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: CNC - Archives françaises du film

In *Aïn El-Ghazel*, Albert Samama Chikly presenta una 'cartolina' della Tunisia, una bella immagine del suo paese che anticipa la futura pubblicità. Film di grande autenticità, *Aïn El-Ghazel* è stato girato a Cartagine, in particolare a Sidi Bou Saïd e a La Marsa, nelle stanze e nel giardino del castello del Bey (il sovrano della Tunisia), ma il regista non si accontenta di



Aïn El-Ghazel

questa lussuosa scenografia, va anche alla ricerca del 'vero', ad esempio nelle scene del 'Koutab', la scuola coranica – un riferimento religioso all'Islam, alla preghiera, ai santi e alle credenze popolari, come evidente nella figura della veggente 'la Degaza'. In questo film di finzione si mescolano lo stile arabo e quello ebraico e, a tal proposito, è interessante osservare gli abiti, i gioielli, il trucco (a base di *Harkous* di colore nero) e i tatuaggi della protagonista Aïn El-Ghazel, che rivelano alcune caratteristiche del costume tradizionale femminile tunisino e di quello prediletto dalla comunità ebraica del tempo. La recitazione di Haydée Chikly, a differenza delle tendenze divistiche degli anni Venti, spesso fortemente 'stilizzate', presenta uno "stile che riflette la sua personalità" e la "fresca spontaneità giovanile" di una diciassettenne. La sceneggiatura, scritta dalla stessa Haydée Chikly, anticipa l'ideologia femminista, che in Tunisia prenderà avvio solo qualche anno più tardi. Il film narra infatti la storia drammatica di una giovane che, per evitare un matrimonio combinato imposto dalla famiglia, fugge con il ragazzo che ama, finendo suicida quando lui sarà ucciso. Purtroppo, il finale shakespeariano con la morte dei due innamorati Taleb e Aïn El-Ghazel è andato perduto.

Ouissal Mejri

In Aïn El-Ghazel, Albert Samama Chikly presents a 'postcard' of Tunisia, a beautiful rendering of his country which anticipates the advertising of later years. An extremely authentic film, Aïn El-Ghazel was shot in Carthage, in particular Sidi Bou Saïd and La Marsa, in the rooms and garden of the castle of the Bey (the monarch of Tunisia), however, the director is not satisfied with just these luxurious settings; he goes in search of the 'true', such as in the scenes of the 'Koutab', the Koranic school – a religious reference to Islam, to prayer, to the saints and the popular beliefs, as is evident in the figure of the seer 'la Degaza'. In this fiction film, Arabic and Jewish styles are



Ramón Navarro e Haydée Chikly in *The Arab*

mixed and, for this reason, it is interesting to observe the dress, jewellery, make-up (black Harkous) and tattoos of the protagonist Aïn El-Ghazel, which reveal some characteristics of traditional Tunisian female dress and that preferred by the Jewish community at the time. Haydée Chikly's acting, in contrast to the often strongly 'stylised' divas of the Twenties, presents a "style that reflects her personality" and the "fresh youthful spontaneity" of a seventeen year-old. The screenplay, also written by Haydée

Chikly, anticipates the feminist ideology, which will begin to develop in Tunisia just a few years later. Indeed, the film tells the dramatic story of a young girl, who, to avoid an arranged marriage at the behest of her family, runs away with the young man she loves, eventually committing suicide when he is killed. Unfortunately, the Shakespearean finale of the death of the two lovers, Taleb and Aïn El-Ghazel, has been lost.

Ouissal Mejri

**Parte 1: Le *féeries*
di Gaston Velle e i
documentari del 1915**
**Part 1: Velle's *Féeries*
and 1915 Documentaries**

L'esotismo non è un elemento di attrazione per soli occidentali; per i lettori arabi del Medioevo, *Le mille e una notte*, raccolta di novelle d'origine indiana e persiana, evocava un Oriente non meno fantastico ed esotico. Alcune delle *scènes à trucs et transformations* e delle *féeries et contes* di Gaston Velle – come *L'Écrin du Rajah*, 1906, e *La Rose d'or*, 1910 – esibiscono, in meravigliosi pochoir, il décor orientale che il cinema delle origini eredita, o usurpa, dagli spettacoli di magia e dalle *féeries* teatrali. E il cinema, non è forse un tappeto volante? Trasporta instancabile il pubblico verso terre lontane, per soddisfare quell'insaziabile desiderio dell'altrove che, nei primi vent'anni del cinema, alimenta la produzione di una strabiliante quantità di *travelogues*. Con il lungometraggio, entra direttamente in scena l'intreccio di trame orientali e fantasie sessuali. Il primo orientale bruno e fascinoso a conquistare una donna bianca non è lo sceicco di Valentino, ma il maragà Gunnar Tolnæs nel campione d'incassi danese del 1917, *La favorita del Maharadjah I* (*Maharadjahens Yndlingshustru I*); per dare al film un tocco in più di colore esotico, la Nordisk aveva ingaggiato artisti e animali del Circo Sarrasani.

Mariann Lewinsky

Exoticism is not confined to the West as an element of attraction; for its medieval Arab readers The Thousand and One Nights evoked a fantastic, exotic Orient owing to the Indian and Persian origins

of the compendium.. Some among the gorgeously stencilled scènes à trucs et transformations and féeries et contes by Gaston Velle – see L'Écrin du Rajah (1906) and La Rose d'or (1910) – display the decorative oriental setting inherited or usurped by early cinema from stage magic and stage féeries. And wasn't cinema a flying carpet? It transported the audience to foreign lands again and again, satisfying an unquenchable desire that fuelled the production of a staggering quantity of short travelogues in the first twenty years of cinema. With feature length films, orientalist narratives and sexual fantasies started to be acted out. With feature length films, orientalist narratives and sexual fantasies could be further developed. Valentino's sheikh was not the first dark handsome Oriental to vanquish a white woman on screen – he had an important predecessor in Gunnar Tolnæs with the Danish box-office hit of 1917, The Maharaja's Favorite Wife I (Maharadjahens Yndlingshustru I); Nordisk hired artists and animals of Circus Sarrasani to add exotic colour to the production.

Mariann Lewinsky

L'ÉCRIN DU RAJAH

Francia, 1906 Regia: Gaston Velle

■ F.: Segundo de Chomón. Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 165 m. D.: 9' a 16 f/s. Pochoir / Stencil ■ Da: EYE Filmmuseum ■ Restaurato nel 2001 da EYE Filmmuseum / Preserved by EYE Filmmuseum in 2001

MAROKKAANSCHESCHOENLAPPERS

Francia, 1915

■ 35mm. L.: 34 m. D.: 2' a 18 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie olandese / Dutch intertitles ■ Da: EYE Filmmuseum



Marokkaansche schoenlappers

MAROC: FÊTE DANS UNE VILLE

Francia, 1915

■ Prod.: Section cinématographique de l'Armée ■ 35mm. D.: 12' a 16 f/s. Bn ■ Da: ECPAD – Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense

LA ROSE D'OR

Francia, 1910 Regia: Gaston Velle

■ Int.: Berthe Bovy (Cristalline, poi la Rose d'or), Yvonne Mirval (Fata Primavera), Hélène Dumontel (Clair matin), Georges Wague (Tén-né-bra). Prod.: Série d'Art Pathé Frères ■ 35mm. L.: 250 m (incompleto, l. orig.: 305 m). D.: 14' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: BFI – National Archive



Rex Ingram sul set di *The Arab*

SARRASANI A 376

Danimarca, 1915

■ Prod.: Nordisk ■ DCP. D. 5'. Bn ■ Da: Det Danske Filminstitut

Parte 2 / Part 2: The Arab

THE ARAB

USA, 1924 Regia: Rex Ingram

■ Scen.: Rex Ingram. F.: John F. Seitz. Int.: Ramón Novarro (Jamil Abdullah Azam), Alice Terry (Mary Hilbert), Maxudian (il governatore), Jean de Limur (Hossein, il suo assistente), Paul Vermoyal (Iphraim),

Adelqui Millar (Abdullah), Alexandresco (Oulad Nile), Justa Uribe (Myrza), Gerald Robertshaw (Dr. Hilbert), Paul Francesci (Marmount), Giuseppe De Compo (Selim). Prod.: Metro-Goldwyn Pictures Corp. ■ 35mm. L.: 1182 m (l. orig.: 2045 m). D.: 50' a 21 f/s. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ■ Da: Gosfilmofond

La prova fotografica era lì, nel libro di Guillemette Mansour: un fotogramma in cui appare Ramón Novarro nel suo costume di sceicco e, accanto a lui, Haydée Chikly, vestita da ragazza del deserto. Dunque Haydée aveva una parte in *The Arab*, un film di Rex Ingram? Il suo nome non appare nei credits, la ragazza era solo una comparsa, o più probabilmente un'ospite.

Certamente suo padre deve aver avuto qualcosa a che fare con quella grossa produzione straniera che si girava in Tunisia, ed è facile immaginare come siano andate le cose: Rex invitato a pranzo dal suo nuovo amico Albert, una bella figlia con qualche esperienza d'attrice, "Oh, ma allora devi essere nel mio film!", mentre Albert insiste perché Rex osservi con cura tutte le fotografie che documentano le riprese di *Zohra*...

Per nostra fortuna, si sapeva dell'esistenza di una copia di *The Arab*, conservata al Gosfilmofond. Con didascalie russe. Molto incompleta. Scopriremo durante la proiezione al festival se Haydée Chikly compare nei 1200 metri sopravvissuti o se invece com-

pariva, ed è dunque sparita, negli 800 perduti. Comunque, con lei o senza di lei, ci sono molte ragioni per le quali *The Arab*, salutato da "Variety" come "il più bello tra tutti i film di sceicchi", si colloca a perfezione nel programma del Cinema Ritrovato di quest'anno.

Rex Ingram è stato uno dei più grandi talenti visivi della sua generazione, e tre dei suoi film, *The Arab* (1924, girato in parte in Tunisia), *The Garden of Allah* (1927, girato in parte in Algeria) e *Baroud* (1933, girato in Marocco), testimoniano una fascinazione profonda per i paesaggi e le città nordafricane, tale da produrre riprese *on location* di stupefacente bellezza. Ingram trascorse molto tempo nel Maghreb e nel 1933 si convertì all'Islam.

In *The Arab*, le conversioni verso o dall'Islam sembrano per un attimo possibilità reali per la ragazza americana e il giovane arabo. La trama si sviluppa intorno a un orfanotrofio in Siria, gestito da missionarie americane, con i bambini in pericolo di essere rapiti, deportati e uccisi dagli invasori turchi (vedi la sezione *Armenia. Il genocidio e il silenzio del muto*). L'attore che interpreta Hossein è Jean de Limur, che nel 1930 avrebbe diretto *Mon gosse de père*, sceneggiato da Mary Murillo (vedi sezione *I Velle, un affare di famiglia*). Ingram stesso, nei primi anni della sua formazione di regista, 1916-1917, lavorò alla Bluebird Photoplays (vedi sezione *Adorati Bluebirds*). Inespiegabilmente, tutto si tiene.

Mariann Lewinsky

The photographic evidence was there, in the book of Guillemette Mansour: a film still featuring Ramón Novarro, in his sheikh costume and beside him Haydée Chikly, costumed as a desert girl. So she had a role in The Arab, a film by Rex Ingram? Her name doesn't appear in the credits, it could have been a small role as an extra, or more likely, as an extra guest. Of course – her father must have been involved in what was a major foreign film production on location in Tunisia, and it is easy to imagine

how things went: Rex invited to dinner by his new best friend Albert... beautiful daughter with acting experience... "Oh, but you must be in my picture!"... and Albert insisting that Rex study at length all the photographs documenting the making of Zohra....

To our good fortune a print of The Arab was known to exist, preserved by Gosfilmofond. With Russian intertitles. Very incomplete. We have yet to discover during the festival screening if Haydée Chikly actually appears in the remaining 1200 meters or if she appeared, that is, disappeared, in the missing 800. Whether with her or without her, there are many reasons why The Arab, hailed by "Variety" as "the finest sheik film of them all", fits perfectly into this year's Cinema Ritrovato.

Rex Ingram was one of greatest visual talents of his generation, and three of his films, The Arab (1924, partly shot in Tunisia), The Garden of Allah (1927, partly shot in Algeria) and Baroud (1933, shot in Morocco) testify to his deep fascination for North African landscapes and towns, resulting in location footage of outstanding beauty. Ingram spent much time in the Maghreb and converted to Islam in 1933.

In The Arab, conversions to or from Islam briefly seem real options for the American girl and the Arab boy. The plot revolves around an orphanage in Syria run by American missionaries, with the children in danger to be handed over, deported and killed by the attacking Turks (see section Armenia. Genocide and After). The actor playing Hossein is Jean de Limur, who would in 1930 direct Mon gosse de père, scripted by Mary Murillo (see section The Velle Connection). Ingram himself spent his formative first years as a young film director working for Bluebird Photoplays in 1916-1917 (see section Beloved Bluebirds). It all connects, inexplicably.

Mariann Lewinsky

Albert Samama Chikly muore nel 1934 e viene sepolto nel cimitero ebraico di Borgel a Tunisi. La sua tomba reca il seguente epitaffio:

Instancabile nella curiosità
Audace nell'impresa
Ostinato nella sfida
Rassegnato nella sventura
Lascia molti amici

Albert Samama Chikly died in 1934 and was buried at the Jewish cemetery the Borgel in Tunis. The epitaph on his tombstone reads:

*Endless curiosity
With initiatives audacious
With challenges determined
With misfortune accepting
He leaves behind many friends*



ARMENIA. IL GENOCIDIO E IL SILENZIO DEL MUTO

Armenia. Genocide and After



Programma a cura di / Programme curated by **Jay Weissberg, Mariann Lewinsky e Peter Bagrov**
Note di / Notes by **Jay Weissberg, Mariann Lewinsky, Peter Bagrov, Siranush Galstyan e Anna Malgina**

Il silenzio del 1915 e il cinema armeno

Il mondo ha parlato a bassa voce del genocidio armeno e il cinema internazionale ha generalmente rispettato quel silenzio. Pochi film trattano di questa tragedia immane e per molti versi irrapresentabile.

Il cinema sovietico fu incapace di colmare quel vuoto tangibile. Se Hamo Beknazaryan, padre del cinema armeno, e altri registi del suo paese filmarono le diverse nazionalità riunite nell'URSS, nessuno di loro riuscì ad affrontare i dolorosi eventi del passato armeno perché qualsiasi intento nazionalista potenzialmente incontrollabile veniva soffocato dal governo centrale.

Nei decenni che precedettero il primo film armeno sul genocidio (*Nahapet*, 1977), furono rarissime le opere che osarono trattare la questione. Meritano una menzione tre titoli del dopoguerra non inclusi in questa rassegna. Il documentario del 1945 *Fatherland* di Gurchen Balasanyan, Levon Isahakyan e Hrayr Zargaryan usava materiali d'archivio sul genocidio per appoggiare i piani politici di Stalin alla fine della Seconda guerra mondiale (che poi cambiarono). Durante il disgelo post-staliniano *What's All the Noise of the River About?* (1958) di Grigor Melik-Avagyany narrava la storia di un uomo scampato al genocidio che tentava di tornare nella sua terra sull'altro versante del Monte Ararat.

Tra i film degli anni Sessanta, *Hello, It's Me* (Frunze Dovlatyan, 1965) si fece notare grazie alla proiezione a Cannes. Benché non parli direttamente del 1915, il film usa la memoria come mezzo cruciale per risvegliare la coscienza del paese. Come dice il protagonista, "i ricordi non sono un peso, sono fame di passato". L'incipit mostra la "febbre degli scacchi" durante il campionato mondiale del 1963, quando migliaia di persone si riunivano sperando nella vittoria del compatriota Tigran Petrosyan; il protagonista, dialogando con il suo alter ego, giustifica quegli assembramenti parlando di "orgoglio ferito della nazione e spedizione collettiva nel passato, memoria di massa". I cittadini dell'Armenia sovietica scesero in piazza anche nel 1965, questa volta per chiedere la commemorazione del cinquantesimo anniversario del genocidio. In seguito alle proteste le autorità comuniste acconsentirono alla costruzione di un monumento in omaggio al milione e mezzo di vittime.

Il genocidio armeno resta tuttora una ferita aperta della storia. Oltre a immagini d'archivio, la rassegna presenta titoli prodotti in Armenia, con il primo film armeno *Namus* (1926), *Kikos* (1931) e *Kurdy-Ezidy* (1932) a rappresentare il primo periodo sovietico. Il tardo periodo brežneviano permise un più ampio dibattito sui diritti nazionali, rendendo possibile un film come *Nahapet* (1977), che contiene espliciti riferimenti al genocidio. *Nahapet* fu proiettato a Cannes nel 1978 nella sezione *Un certain regard*. *The Despoiler* (1915), nella riedizione del 1917 con didascalie riscritte che lo collegano al genocidio, è inserito nella sezione *Cento anni fa*.

Siranush Galstyan

Silence of 1915 and Armenian cinema

The world has spoken in hushed tones about the armenian genocide, and world cinema has largely kept that silence. Indeed, few films capture this indescribable tragedy, which in truth cannot be fully represented.

Soviet cinema was unable to fill the palpable void. While Hamo Beknazaryan, the father of Armenian cinema, was joined by other Armenian directors in filming the lives of disparate nationalities now united in the USSR, none of them could address the painful events of Armenia's past due to Soviet suppression of any nationalist agenda it couldn't control.

In the decades before the first Armenian feature on the genocide, Nahapet (1977), very few films dared address the subject. Three post-war titles (not in the programme) deserve mentioning, beginning with the 1945 full-length documentary Fatherland (Gurchen Balasanyan, Levon Isahakyan and Hrayr Zargaryan), which used archival footage of the genocide to support Stalin's political plans at the end of WWII (though these were later changed). During the post-Stalinist thaw, Grigor Melik-Avagyany's feature What's All the Noise of the River About? (1958) related the story of a refugee from the genocide who tries to return to his homeland on the other side of Mount Ararat.

Among the features of the 1960s, Hello, It's Me (Frunze Dovlatyan, 1965) received attention thanks to its Cannes screening. Though not about 1915, the drama uses memory as its key element, designed to awaken the nation's consciousness: says the hero, "recollections are not burdens, but hunger for the past". The film's opening shows the 'chess fever' from the 1963 world championship, when crowds gathered awaiting the victory of their compatriot Tigran Petrosyan; the protagonist, engaging in a dialogue with his alter ego, summarizes that scene of the masses, calling it the "wounded pride of the nation and a collective expedition to the past – mass remembrance". Also in 1965 citizens of Soviet Armenia took to the streets demanding a commemoration of the 50th anniversary of the genocide – thanks to these protests the Communist leadership agreed to build the Monument to the 1,5 million victims.

The armenian genocide is a bloody page of history that has not been rectified even a century later. Apart from archival images, the program showcases Armenian-produced films including the nation's first feature Namus (1926), along with Kikos (1931) and Kurdy-Ezidy (1932), representing the early Soviet period. Thanks to increased discussion of national rights in the late Brežnev period a film like Nahapet (1977) with its explicit genocide theme became possible. It was screened in Cannes in 1978 in the section Un certain regard. The Despoiler (1915), in its 1917 reedition linked by rewritten intertitles to the genocide, is included in the section A Hundred Years Ago.

Siranush Galstyan

Immagini documentarie 1911-1918

Storia. Tra il 1895 e il 1923 la popolazione armena dell'Impero ottomano viene ridotta alla fame e sterminata attraverso una serie di omicidi di massa, deportazioni, marce della morte. Nell'ultima fase, che inizia nel 1915, il genocidio etnico degli armeni diventa un deliberato progetto politico dei Giovani Turchi che avevano preso il potere nel 1913: un progetto pianificato e portato a compimento da Mehmed Tal'at Pascià, allora ministro dell'interno. Muoiono tra ottocentomila e un milione e mezzo di armeni. Nel corso del XIX secolo, l'Impero ottomano aveva dovuto cedere tutti i suoi territori africani alle rapaci potenze coloniali europee. La Russia aveva preso la Crimea e le terre del Caucaso, comprese la Georgia e l'Armenia orientale. Nelle guerre balcaniche del 1912-1913 l'Impero perde anche tutti i suoi ricchi territori europei che vengono spartiti fra le nazioni della Lega balcanica, spalleggiate da Russia, Francia e Austria; centinaia di migliaia di musulmani cominciano il loro esodo verso l'Asia minore. Quando l'idea di un nuovo stato turco prende forma, viene concepito come una sorta di madrepatria anatolica, abitata da una pura popolazione turca: da qui l'espropriazione, l'espulsione e infine lo sterminio di armeni, greci e assiri che vivevano in Asia Minore da tempi lontanissimi; e in un secondo tempo la repressione ai danni della cultura e della lingua della più importante minoranza musulmana presente in Turchia, quella curda.

Travelogues. I *cinématographistes* dei fratelli Lumière vanno in Messico (Gabriel Veyre), in Tunisia (Alexandre Promio), in Giappone (Constant Girel), a Mosca (Charles Moisson), ma non a Erivan. E il Service de voyage della Pathé frères, attivissimo nel girare *travelogues* e *scènes d'industrie* in Cina, ad Astrakhan o a Dakar, chiaramente predilige le località turistiche e le co-

lonie francesi. La presenza cinematografica nella regione caucasica, allora sotto dominio russo, è poca cosa: il catalogo Pathé elenca solo una veduta di Gagra (1914), una di Sotchi (1913), e tre *travelogues* che riprendono le scenografiche montagne della zona, senza indicazioni geografiche precise (*À travers la Russie*, 1908; *Le Caucase pittoresque*, 1913; *Torrents et montagnes au Caucase*, 1914). Di nessuno di questi film esiste oggi traccia (e forse nessuno di essi mostrava l'Armenia).

L'eccezione alla regola è Giovanni Vitrotti (1882-1966), primo direttore della fotografia alla Società Anonima Ambrosio, che negli anni 1910-1912 si ferma più volte a Mosca; lavora, per conto dell'Ambrosio, al servizio della compagnia di produzione Thiemann & Reinhardt. In un caso si spinge con la sua cinepresa fin nella regione caucasica: il risultato sono i diciassette *dal vero* presenti nel catalogo Ambrosio 1911, che descrivono i paesaggi del monte Kazbek e dell'Ararat, le città di Batumi, Erivan, Wladikawkas, Mleti, Tiflis (Tbilisi), Etchmiadzin, usi e costumi dei persiani caucasici e dei cosacchi. I *travelogues* di Vitrotti avevano una lunghezza standard, tra i 100 e i 250 metri (durata dai 5 ai 15 minuti); fino a oggi è stato possibile rintracciare un solo titolo della serie: una copia di *Ani la città delle mille chiese* conservata nella collezione Joye del BFI.

Newsreel. Solo due fugaci visioni, una di Kevork V (Giorgio V) che nel 1911 diventa *katholikòs* e supremo patriarca di tutti gli armeni, e una di un rotolo della torah a Kutaisi, prima dello scoppio della guerra. I filmati di guerra sono difficili da trovare e difficili da identificare. *Le Front Turc* mostra soldati russi e prigionieri turchi, probabilmente prima della battaglia di Sarikamish. In una serie di inquadrature che recano la didascalia aggiuntiva "dall'archivio sovietico", riconosciamo il console americano Oscar S. Heizer, che fu testimone delle deportazioni ed espropriazioni del 1915 a Trabzon

(Trebisonda), di cui riferì all'ambasciatore Henry Morgenthau. Non ci sono film che documentino esplicitamente tali atrocità: le immagini che più vi si avvicinano sono le fotografie che il soldato, medico e poeta tedesco Armin T. Wegner scattò nel deserto siriano, vicino a Deir ez-Zor, uno dei punti d'arrivo delle marce della morte. Le immagini cinematografiche hanno bisogno di ricerche per conquistare il proprio significato, per costruire il proprio racconto. Chi mostrano, dove, perché? Un campo di rifugiati armeni a Port Said? Filmato da un operatore dell'esercito francese, nel 1918? Sappiamo che 4200 abitanti di sei villaggi armeni, famosi per aver resistito cinquantatré giorni all'assedio turco a Musa Dagh, vicino ad Antiochia, vennero salvati nel 1912 dalle navi alleate e condotti a Port Said, dove vissero in un campo profughi fino alla fine della guerra.

Mariann Lewinsky

Documentary Images 1911-1918

History. *The Armenian population of the Ottoman Empire was annihilated between 1895 and 1923 in a series of mass killings, deportations, death marches, and deliberate starvation. In the last phase, beginning in 1915, genocide of the Armenians became state policy of the Young Turk government, who had seized power in 1913. Planned and implemented by Mehmed Tal'at Pascià, then minister of the Interior, the massacres make for grim reading: an estimated 800,000 to 1,500,000 Armenians perished.*

In the course of the 19th century the Ottoman Empire lost all its North African territories to greedy European colonial powers; Russia seized the Crimea and the lands of the Caucasus including Georgia and Eastern Armenia; and in the Balkan wars of 1912-1913, rich European provinces gained their independence (with the support of Russia, Austria and France), resulting in hundreds of thousands of Muslim refugees streaming



[Armenia, Cradle of Humanity]



Giovanni Vitrotti (terzo da sinistra). Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino

into Asia Minor. A new nationalist policy conceived of Anatolia as a turkified homeland inhabited by a purely Turkish population. In consequence, Armenians, Greeks and Assyrians who had lived in Asia Minor since ancient times suffered deportation and extermination.

Travelogues. The cinématographistes of the Lumière brothers went to Mexico (Gabriel Veyre), Tunisia (Alexandre Promio), Japan (Constant Girel) and Moscow (Charles Moisson), but not to Erivan. And the service de voyage of Pathé frères, busily shooting travelogues and scène d'industrie in China, Astrakhan and Dakar, clearly preferred tourist spots and French colonies. Film coverage of the Caucasian region, then under Russian rule, was poor: the Pathé catalogue

lists only a view of Gagra (1914), one of Sochi (1913) and three travelogues showing unnamed scenic mountains of the region (*À travers la Russie*, 1908; *Le Caucase pittoresque*, 1913; *Torrents et montagnes au Caucase*, 1914). None of these five films seem to exist at present (and maybe none of them showed Armenia).

The exception to the rule was Giovanni Vitrotti (1882-1966), the leading director of photography of the Società Anonima Ambrosio, who in the years 1910-1912 sojourned in Moscow several times and worked there on behalf of Ambrosio for the production company Thiemann & Reinhardt. On one occasion he travelled to the Caucasus to film, resulting in seventeen actuality films in the 1911 Ambrosio catalogue, depicting the land-

scapes of mount Kazbek and Ararat, the towns of Batumi, Erivan, Wladikawkas, Mleti, Tiflis (Tbilisi), Etchmiadzin, plus customs of the Caucasian Persians and Cossacks. Vitrotti's travelogues had the usual length of 100 to 250 metres (e.g. a duration of 5 to 15 minutes). So far only one of the series could be traced: a print of Ani la città delle mille chiese has been preserved in the Joye collection (now in the BFI).

Newsreel. Two glimpses, two canopies, one for Kevork V (George V) who became katholikòs of all Armenians in 1911, and one for a torah scroll in Kutaisi before war sets in. Film images from war times are difficult to find and difficult to identify. *Le Front Turc* shows Russian soldiers and Turkish prisoners:

this would be before the battle of Sarikamish. In a series of shots titled "From the Soviet Archive", we recognize US Consul Oscar S. Heizer, who witnessed deportations and expropriations in Trabzon in 1915, reporting the atrocities to US consul Henry Morgenthau. There are no extant films documenting them directly. The core of witness images are the photographs taken by German soldier, medic and poet Armin T. Wegner, near Deir ez-Zor in the Syrian Desert, a major destination point for the death marches. Cinematographic images need research to gain their meaning, their narrative. Whom do they show? Where? An Armenian refugee camp in Port Said? Filmed by a French army cinematographer in 1918? For 53 days, 4,200 inhabitants of six Armenian villages famously resisted the Turkish assaults on Musa Dagh, near Antioch, and were rescued on 12 September 1915 by Allied war ships. They were conducted to Port Said, where they lived in a camp until the end of the war.

Mariann Lewinsky

ANI LA CITTÀ DELLE MILLE CHIESE

Italia, 1911

■ T. int.: Ani, *The Town of 1000 Churches* ■ F.: Giovanni Vitrotti ■ 35mm. L.: 100 m. D.: 5' a 17 f/s. Bn ■ Da: BFI - National Archive

ETCHMIADZINE, CAUCASE: ENTRÉE DU NOUVEAU ARMENIEN GREGOIRE V.

Francia, 1912

■ Prod.: Gaumont [Gaumont Journal] ■ DCP. D.: 1'. Bn ■ Da: Gaumont Pathé Archives

KOUTAIS, CAUCASE: FÊTE JUIVE DU KOUTCHI

Francia, 1914

■ Prod.: Gaumont [Gaumont Journal] ■ DCP. D.: 1'. Bn ■ Da: Gaumont Pathé Archives

LE FRONT TURC

Francia, 1914

■ Prod.: Pathé [Pathé Journal] ■ DCP. D.: 4'. Bn ■ Da: Gaumont Pathé Archives

RÉFUGIÉS ARMÉNIENS [OSCAR S. HEIZER IN TRABZON]

Francia, 1915

■ Prod.: Gaumont-Arkeion ■ DCP. D.: 2'. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ■ Da: Gaumont Pathé Archives

DES GRECS D'ASIE MINEURE, POURCHASSÉS PAR LES TURCS, SONT VENUS TRAVAILLER EN FRANCE

Francia, 1916

■ Prod.: Gaumont [Gaumont Journal] ■ DCP. D.: 1'. Bn ■ Da: Gaumont Pathé Archives

PORT SAID: CAMPS DE RÉFUGIÉS ARMÉNIENS

Francia, 1918

■ F.: Jean Prache. Prod.: Section Cinématographique de l'Armée ■ Digibeta. D.: 5'. Bn ■ Da: ECPAD

[ARMENIA, CRADLE OF HUMANITY]

1919-1923

■ DCP. 70 m. D.: 4'. Bn ■ Da: Library of Congress ■ Restaurato digitalmente nel

2015 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato della Library of Congress / *Digitally restored in 2015 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a nitrated positive print from Library of Congress*

AMERICAN MILITARY MISSION TO TURKEY AND ARMENIA: THE EXPEDITION OF JOHN HARBORD IN ARMENIA

USA, 1919

■ 35mm. L.: 425 m. D.: 21' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: National Archives and Records Administration (NARA)

Dopo la dichiarazione di pace del 1918, per gli operatori più intrepidi si apriva la possibilità di filmare le crisi umanitarie prodotte dalla guerra. Dalla stampa americana si erano levate voci significative quali quelle di Ezra Pound, Charlotte Perkins Gilman e H.L. Mencken per sensibilizzare l'opinione pubblica riguardo il genocidio degli armeni (allora chiamato 'massacro') e per chiedere la condanna e/o un intervento. Le immagini di profughi ridotti in miseria e di orfani traumatizzati divennero così un potente strumento per le iniziative umanitarie. Era il sensazionalismo a guidare *Auction of Souls* (1919), anche noto con il titolo di *Ravishing Armenia*, storia romanizzata di Aurora Mardiganian (alcuni frammenti in cattivo stato sono disponibili su YouTube). Lo sfruttamento della tragedia appare meno evidente nei cinegiornali provenienti da una Turchia ancora volatile, molti dei quali prodotti sotto l'egida di associazioni caritatevoli e missionarie. Nel febbraio del 1919 Glen Russell Carrier, operatore dell'International Film Service, salpò per l'Asia Minore con il patrocinio dell'American Committee

for Relief in the Near East; portò con sé 23.000 metri di pellicola per “testimoniare in maniera permanente le atrocità dei Turchi e degli Unni”. *American Military Mission to Turkey and Armenia* aveva scopi diversi, e non era pensato per la proiezione pubblica. Nell'agosto del 1919, Woodrow Wilson mise il generale James G. Harbord a capo di una commissione d'indagine sulle atrocità ottomane contro gli armeni, con il compito di fornire un parere sulla fattibilità di un mandato statunitense nel neonato stato armeno. La commissione era accompagnata da due fotografi del genio dell'esercito, e probabilmente il filmato in nostro possesso fu girato da uno di essi o da entrambi. Il viaggio (in nave, treno e automobile) durò trenta giorni e attraversò la Turchia e la Transcaucasia passando per Mardin, Diyarbakır, Malatya, Erzurum, Kars, Erivan e Tbilisi. Il film è un'importante testimonianza su un territorio devastato dalla guerra: gravissime crisi umanitarie, tensioni mortali tra gruppi etnici, incertezza territoriale, guerra civile e nuove sfere d'influenza. Alla fine il Congresso ignorò la richiesta di Wilson, spianando la strada all'invasione sovietica del 1922.

Jay Weissberg

With peace declared in 1918, opportunities opened for intrepid cameramen to record the humanitarian crises left in the War's aftermath. Significant voices in the American press including Ezra Pound, Charlotte Perkins Gilman, and H.L. Mencken had been calling for forceful condemnation and/or intervention following the Armenian Genocide (then referred to as massacres), so with the public stirred, the chance to show moving images of impoverished refugees and traumatized orphans became a powerful tool for disaster relief efforts. Sensationalism guided Auction of Souls (1919), aka Ravishing Armenia, the embellished story of Aurora Mardiganian (poor quality fragments are available on YouTube). Less exploitative

were newsreels from a still volatile Turkey, many produced under the auspices of charities and missionary societies. In February 1919, Glen Russell Carrier, cameraman for International Film Service, sailed to Asia Minor under the sponsorship of the American Committee for Relief in the Near East; he took with him 23,000 metres of film, charged with making “permanent records of the atrocities of the Turks and Huns”.

American Military Mission to Turkey and Armenia had a different purpose, and was not meant for public view. In August 1919, Woodrow Wilson appointed Major-General James G. Harbord to lead a commission investigating Ottoman atrocities against the Armenians, and to advise on the feasibility of creating a U.S. mandate in the fledgling Armenian state. Among their number were two photographers from the Signal Corps – presumably one or both of these as yet unidentified men shot the footage we're viewing. The trip, via boat, train and car, lasted 30 days and encompassed a broad swathe of territory throughout Turkey and Transcaucasia, including Mardin, Diyarbakır, Malatya, Erzurum, Kars, Erivan, and Tbilisi.

The footage is a remarkable record of an area wracked by war: massive refugee crises, deadly tensions between ethnic groups, territorial uncertainty, civil war, and shifting spheres of influence. In the end, Congress ignored Wilson's mandate request, paving the way for the Soviet invasion of 1922.

Jay Weissberg

NAMUS

URSS-Armenia, 1926

Regia: Hamo Beknazaryan

■ T. int.: *Honor* ■ Scen.: Hamo Beknazaryan. F.: Sergej Zabozaev. Int.: Ovanes Abelyan (Barchudar), Asmik (Mariam), Olga Maysuryan (Gul'naz), Grachya Nersesyan (Rustam), Avet Avetisyan (Ayrapet), Nina Manucharyan (Shpanik), Samvel Mkrtchan (Seyran), Maria Shakhubatyann

Tatieva (Susan), Ambartsum Khachanyan (Badal), Siranush Aleksanyan (Susambar), Ripsimiya Melikyan (Sanam), Amasy Martirosyan (Sumbat). Prod.: Goskinoprom Georgia, Gosfotokino Armenia ■ 35mm. L.: 1904 m. D.: 83' a 20 f/s. Bn. ■ Da: Gosfilmofond

Namus, il primo film armeno, fu realizzato nel giugno del 1926 dalla società di produzione armena Gosfotokino in collaborazione con la Goskinoprom georgiana. Il film, tratto da un romanzo dello scrittore Alexander Shirvanzade, descrive la vita quotidiana in una città di provincia del distretto di Shamakhi negli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento e i tragici eventi causati dai pregiudizi della società armena pre-rivoluzionaria. La trama ruota attorno al dramma di due giovani innamorati, vittime del crudele e onnipotente *adat*, l'insieme di regole e leggi tradizionali. Forte dei suoi trascorsi d'attore nel cinema russo pre-rivoluzionario e della sua esperienza di regista negli studi di produzione georgiani, Hamo Beknazaryan divenne il primo regista cinematografico della Repubblica d'Armenia.

Namus fu il primo film realista sovietico a ritrarre la vita quotidiana dell'Oriente nell'Ottocento. Contrariamente ai tanti film 'orientali' precedentemente realizzati in altri paesi, il regista riuscì a evitare la volgarizzazione e la semplificazione dell'esotismo. Il realismo di Beknazaryan raggiunge la massima intensità in episodi come la scena nuziale, spingendosi vero un naturalismo estremo nella descrizione di un terremoto. Alcuni critici definirono *Namus* un film etnografico, per la cura con cui descrive antichi usi e costumi. Ma per Beknazaryan il materiale etnografico fa semplicemente da sfondo alla descrizione dei personaggi. Analogamente, attraverso i primi piani il regista sottolinea i tratti caratteristici del popolo armeno. Sullo schermo gli armeni appaiono autentici, con i loro gesti, le loro espressioni, le loro abitudini e le loro relazioni sociali. Uno dei punti di forza

del film, secondo i critici, fu la scelta degli attori, provenienti soprattutto dal teatro armeno. Beknazaryan seppe unire alla convincente recitazione l'uso di tecniche come il montaggio e la dissolvenza incrociati, offrendo da un lato un'immagine intensamente realistica del vissuto e dall'altro una romantica storia d'amore.

Il successo fu enorme, tanto che la fabbrica di tabacco moscovita Java inaugurò subito una nuova marca di sigarette chiamata Namus. Il film uscì non solo in Unione Sovietica ma anche in Europa, America e Medio Oriente. All'inizio degli anni Trenta *Namus* fu post-sincronizzato (pratica corrente nel cinema sovietico) con partiture scritte appositamente dai compositori armeni Nikoghayos Tigranyan, Sargis Barkhudaryan, Martyn Mazmanyan e con musica tradizionale eseguita con la zurna. Il Gosfilmofond conserva due versioni di *Namus*: la copia sonora con le didascalie bilingui originali (in armeno e russo) e una versione muta rimontata nello studio di produzione di Erivan nel 1938, con didascalie leggermente modificate. Al festival sarà presentata la versione sonora di *Namus* con l'accompagnamento musicale armeno, recentemente riscoperta.

Anna Malgina

Namus was the first Armenian film to be released in June 1926 by the film studio of Gosfotokino in Armenia, in collaboration with the Goskinoprom of Georgia. The film, based on a novel by the Armenian writer Alexander Shirvanzade, describes the everyday life in a provincial town of Shamakhi during the 1860-70s, and the tragic events that result from the prejudices of pre-revolutionary Armenia. The plot evolves around the drama of the two young lovers who fall victim to the cruel and omnipotent adat, the traditional rules and laws. After extensive acting experience in pre-revolutionary Russian cinema, as well as experience directing film at the Georgian film studio, Hamo Beknazaryan became the first film director of the Republic of Armenia.



Namus

Namus became the first realistic Soviet film that portrayed the everyday life of the 19th century East. In contrast to the many examples of previous Oriental films, which were made in other countries, the director managed to avoid vulgarization and simplification of Eastern exoticism. On the contrary, Beknazaryan's realism reaches its depth in such episodes as the wedding scene. In its depiction of an earthquake, for instance, the film even becomes a striking example of extreme naturalism. Some critics defined Namus as an ethnographic film, mainly because of its focus on the ancient customs and the old way of life. But for Beknazaryan the ethnographic material is only a background for the depiction of the national characters. Similarly, through the use of close-ups he highlights characteristic details in images of the Armenian people. The real, non-schematized portraits of Armenians with their gestures, facial expressions, habits, relationships appear on the film screen. One of the main advantages of the film, in the critics' opinion, was the choice of the actors who mainly came from the na-

tional Armenian theatrical background. Beknazaryan combines good acting with cinematic techniques like cross-cutting and dissolves and the film surely benefits from the combination. On the one hand, it is a powerfully accurate image of reality, on the other, – a romantic love story. The film enjoyed a tremendous success – to which the Moscow tobacco factory Java responded by the immediate introduction of a new popular cigarette brand called Namus. The film was released not only in the Soviet Union, but also in Europe, America and in the Middle East. In the early 1930s the film was post-synchronized (according to the common practice in Soviet cinema) with specially written music by Armenian composers Nikoghayos Tigranyan, Sargis Barkhudaryan, Martyn Mazmanyan and with authentic folk music played on a traditional instrument, the zurna. Gosfilmofond holds two versions of Namus: the sound print with the original bilingual (Armenian and Russian) intertitles, plus a silent version, re-edited in 1938 at the Erivan film studio, with slightly modified intertitles. The recently

rediscovered sound version of Namus with the Armenian musical accompaniment will be presented at the festival.

Anna Malgina

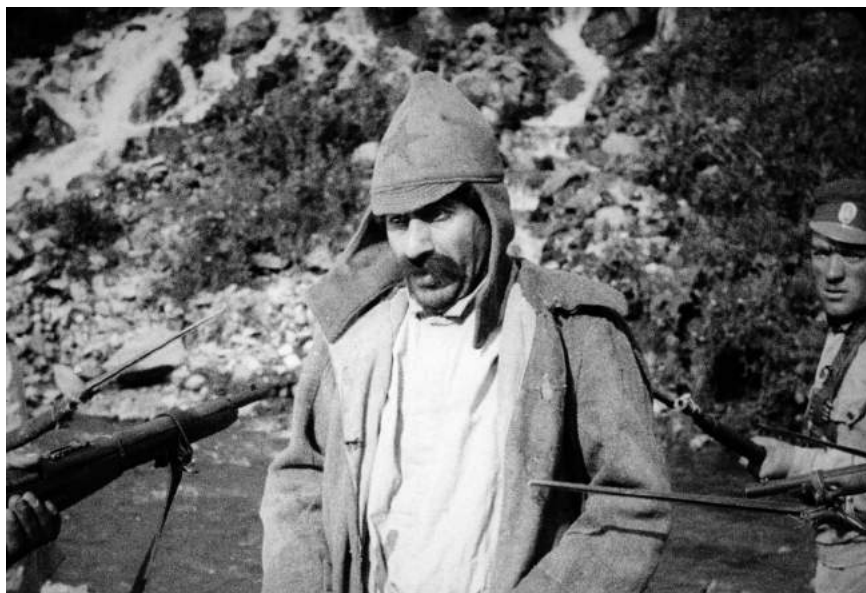
KIKOS

URSS-Armenia, 1931

Regia: Patvakan Barkhudarian

■ Sog.: dal racconto omonimo di Matvei Darbinian. Scen.: Patvakan Barkhudarian, Matvei Darbinian. F.: Aleksandr Stanke. Scgf.: Stepan Tarian. Int.: Ambartsum Khachanian (Kikos), Amasi Martirosian (il comandante della città), Arus Ashimova (Osan), Suren Kocharian (membro del parlamento), Grachia Nersesian (Armen), K. Kegamov (Starshina), V. Iliin (Ivan), Avet Avetisian (Murat), Mikhael Karakash (l'insegnante), Grigori Chakhirian (ufficiale). Prod.: Armenkino ■ 35mm. L.: 1213 m. D.: 53' a 20 f/s. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ■ Da: Gosfilmofond

Solitamente classificato come dramma, *Kikos* appartiene in realtà a un genere molto più sofisticato e che ben si addice a un film sulla mentalità post-rivoluzionaria: la tragicommedia. La storia si svolge intorno al 1920, durante la breve esperienza della Prima Repubblica d'Armenia guidata dalla Federazione Rivoluzionaria Armena, l'influente partito socialista noto anche come Dashnaktsutyun. Kikos è un ingenuo contadino che viene continuamente mobilitato dalle autorità, rimbalzando dai socialisti ai comunisti e viceversa. Dal punto di vista formale, questo classico del cinema muto armeno appartiene a un vasto gruppo di film sul risveglio della coscienza di classe in un 'piccolo uomo', sulla scia de *La madre* di Pudovkin. Alla fine Kikos agguanta sul serio un fucile e spara a un ufficiale Dashnak, perché ha miracolosamente capito che il suo posto è nell'Armata Rossa. Ma sotto molti aspetti il finale suona artificioso. Kikos – come tutti i piccoli uomini della tradizione classica – è per definizione apolitico e qualun-



Kikos

quista. È disposto ad accettare qualsiasi forma di autorità pur di continuare a coltivare in pace la terra, a vivere con sua moglie, a bere con gli amici e a parlare con il suo mulo.

In trincea Kikos cerca di scacciare i proiettili come se fossero mosche, senza fare il minimo sforzo per nascondersi. I Dashnak lo mandano a raccogliere la legna per il fuoco, e mentre si trova nella foresta l'accampamento viene bombardato; Kikos non si spaventa, ma a ogni esplosione si acciglia, perché i boati lo distraggono dal lavoro. Forse la scena più toccante è quella in cui, catturato dai Rossi, Kikos implora: “non ammazzatemi, non volevo andare in guerra” e poi aggiunge, rivolgendosi all'amico: “diglielo, Armen, che non volevo andare in guerra adesso, durante l'aratura”.

Il film è piuttosto eclettico, aspetto che irritò la censura dell'epoca e che lo rende così interessante ai nostri occhi. Parte come una tirata contro i Dashnak e con un montaggio influenzato dal cinema d'avanguardia sovietico (Ėjzenštejn, Pudovkin, Dovženko tra gli altri). Tutto d'un tratto spunta un protagonista sui generis e il film si trasforma in una commedia dai toni

amari con un buon equilibrio tra precisione documentaria e grottesco. Verso la fine, in un crescendo di pathos, il film diventa molto convenzionale.

Kikos è interpretato da Ambartsum Khachanian, celebre attore comico del teatro armeno degli anni Venti e Trenta. Ebbe una carriera cinematografica molto fortunata, specializzandosi in ruoli buffoneschi. Ma il suo stile, per quanto irresistibile, appare spesso un po' teatrale e sopra le righe. In *Kikos* viene immerso in un classico ambiente storico-rivoluzionario da avanguardia sovietica (non era il contorno migliore per un attore teatrale, figuriamoci per un comico) ma è lasciato libero il più possibile. È quindi al contempo limitato e 'mobilitato'. Ciò produsse la più intensa interpretazione cinematografica di Khachanian e uno dei classici più ammirati del cinema muto armeno.

Peter Bagrov

Usually classified as a drama, Kikos in fact belongs to a much more sophisticated genre. It is a tragicomedy – a genre that might be the most appropriate for a film about the post-revolutionary mentality. The story takes place sometime around 1920, during the short-lived

First Republic of Armenia created by the Armenian Revolutionary Federation, an influential socialist party also known as Dashnaktsutyun. Kikos is a simple-minded peasant who is being constantly mobilized and re-mobilized by the current powers, ping-ponging from Dashnaks to Communists and back.

Formally this classic of Armenian silent cinema belongs to a vast group of films about the awakening of class-consciousness in 'a little man' – a road opened by Pudovkin's Mother. At the end Kikos indeed grabs a rifle and runs off to shoot a Dashnak officer – for he has miraculously realized that his place is with the Red Army. But such an ending seems artificial in many ways. Kikos – as any little man in the classical tradition – is by definition apolitical and 'private'. He is willing to co-exist with any powers as long as he is allowed to farm, to live with his wife, to drink with his friends and to talk to his donkey.

While in the trenches he tries to fan away the whizzing bullets as if they are flies – without making the slightest effort to hide. The Dashnaks send him to get some firewood, and while he is in the forest, a massive attack on the camp begins; Kikos is not at all afraid, but each time a bomb explodes he frowns in vexation, because the explosions distract him from his work. Perhaps the most touching is the scene where, captured by the Reds, Kikos pleads: "Don't kill me, I did not want to go to war" – and then specifies, turning to his friend: "Tell them, Armen, that I did not want to go to war now, during ploughing".

The film is rather eclectic – which irritated the censors of the time and which makes it so attractive for us today. It starts off as an anti-Dashnak pamphlet with the strong influence of Soviet avant-garde montage (Ėjzenštejn, Pudovkin, Dovženko et al.). All of a sudden a plot with a most unusual protagonist pops out, and the film turns into a bitter comedy with a well-balanced combination of document and the grotesque. It grows in pathos towards the end and becomes very conventional.

Kikos is played by Ambartsum Khachanian, a leading comedian of Armenian theatre of the 1920s-1930s. He had a successful film career, becoming Armenia's most famous screen 'clown' as well. Yet, his manner, however arresting, usually seems a bit theatrical and exaggerated. In Kikos he is put in a classic Soviet avant-garde historical-revolutionary milieu (not the most common setting for a theatrical actor, let alone a comedian) but given as much freedom as possible. Thus he is restrained and 'mobilized' at the same time. The result turned out to be Khachanian's strongest screen performance, and one of the most admired classics of Armenian silent cinema.

Peter Bagrov

KURDY-EZIDY

URSS-Armenia, 1933

Regia: Amasi Martirosyan

[I curdi Yazidi] ■ Scen.: Grigory Balasanyan, Patvakyan Barkhudaryan, Amasi Martirosyan, Gurgen Marinossyan. F.: Boris Zavelyov. Scgf.: Stepan Taryan. Int.: Grachiya Nersesyan (Djalal), Asmik (Yusupova), Avet Avetisyan (Bro), Mikael Manvelyan (Tumo), Mkrtych Djanan (Khano), Grigor Avetyan (Yusupov), Tigran Ayvazyan (Sheikh), L. Zavaryan (l'insegnante), Khachik Abramyan (Khurshud), K. Gegamyan (Kulak). Prod.: Armenkino ■ 35mm. L.: 1405 m. D.: 61' a 20 f/s. Bn. Didascalie russe / Russian intertitles ■ Da: Gosfilmofond

L'interesse del regista Amasi Martirosyan per la tematica curda era nato con la sua esperienza di attore in *Zare* (1926) di Hamo Beknazaryan, il primo film sulla dura vita dei curdi ai tempi dello zar. Diversamente da *Zare*, *Kurdy-Ezidy* racconta come cambiò la vita degli Yazidi curdi nei primi anni del regime sovietico.

La trama del film si articola intorno alla lotta del nuovo governo contro l'analfabetismo e i pregiudizi religiosi della popolazione curda, che rendeva-

no possibile lo sfruttamento delle classi sociali più vulnerabili: gli sfruttatori, sceicchi e kulaki, tentano di sabotare la lotta dei sovietici per i diritti e la libertà dei contadini. Il film mostra anche lo sfruttamento del lavoro femminile nella patriarcale società curda. *Kurdy-Ezidy* doveva far parte della campagna del governo sovietico per l'introduzione dell'alfabeto, e rientrava nel filone dei cosiddetti *politprosvetfilm* (film politici e didattici). Per queste ragioni alcuni critici lo giudicarono semplicistico e si rifiutarono di considerarlo una vera opera d'arte.

Molti recensori, di opposto parere, sottolinearono le qualità del film: l'approccio etnografico, l'attenzione per i dettagli realistici, la vivacità dei personaggi e la rara armonia tra attori teatrali e scenari naturali. L'obiettività della macchina da presa e le riprese sul posto fecero del film un importante documento sullo storico periodo dell'alfabetizzazione. Nello stesso tempo lo stile documentario rafforzava l'orientamento propagandistico della sceneggiatura e comunicava un messaggio forte, soprattutto nella scena finale che descrive l'organizzazione degli allevamenti collettivi di bestiame.

Secondo la prima versione del copione di montaggio conservata al Gosfilmofond, il film doveva iniziare con la massima di Stalin "tu sei arretrato, tu sei debole, il che significa che hai torto, e quindi ti si può battere e depredare". La sceneggiatura cita Stalin una seconda volta quando il protagonista Jalal, ex pastore, diventa il capo di una cooperativa casearia: "tu sei potente, il che significa che hai ragione, e quindi occorre starti alla larga". Stando alle recensioni, la direttiva fu accolta con particolare entusiasmo dal pubblico curdo che applaudì le proiezioni di *Kurdy-Ezidy* scandendo slogan contro i kulaki.

Anna Maligna

The director Amasi Martirosyan's interest in this Kurdish theme started with his acting experience in Hamo Beknazaryan



Kurdy-Ezidy

Zare (1926), the first film about the hard life of the Kurds during the Tsarist regime. Unlike Zare, Kurdy-Ezidy portrays the changes in the life of the Yezidi Kurds during the early years of Soviet rule.

The plot of Martirosyan's film evolves around the struggle of the new Government with illiteracy and the religious prejudices of the Kurdish population that allowed continuing exploitation of the most vulnerable social classes. The exploiters, sheikhs and kulaks, attempt to sabotage the Soviets' struggle for the peasants' rights and freedom. Moreover the film shows the exploitation of women's labour in the patriarchal Kurdish society. Kurdy-Ezidy was intended to be a part of the Soviet Government's propaganda campaign for the introduction of the alphabet, and was in compliance with the type of the so-called politprosveshchenniy (political and educational films). For these reasons some critics refused to see the film as a serious artwork, regarding the way it was made as simplistic.

However, many reviewers voiced an opposite opinion writing about the evident qualities of the film, such as the director's ethnographic approach, the film's focus on the realistic details, the vividness

of the characters and the rare harmony between the theater actors and the natural settings. The objectivity of the camera and shooting on location made the film an important document that registered the historical moment of literacy. At the same time, the documentary style strengthened the propaganda orientation of the film script and conveyed a strong statement, particularly in the final scene that documents the organization of the livestock collective farms.

According to the first version of the montage list preserved in Gosfilmofond, the film was meant to begin with the quotation from Stalin: "If you are left behind and you are weak, it means you are wrong. Therefore, you are allowed to be beaten and enslaved". In the course of the script Stalin is quoted one more time, when the protagonist Jalal, the former shepherd, becomes the head of a dairy cooperative: "If you are powerful – it means you're right, and one has to beware of you". According to the reviews, this directive was received with particular enthusiasm by the Kurdish audience that welcomed the screenings of Kurdy-Ezidy with the 'anti-kulak' slogans.

Anna Malgina

NAHAPET

URSS-Armenia, 1977

Regia: Henrik Malyan

■ T. int.: *Life Triumphs* ■ Sog.: dal romanzo omonimo di Hrachya Kochar. Scen.: Guenrikh Malyan. F.: Sergei Israelyan. Int.: Sos Sargsyan (Nahapet), Sofik Sargsyan (Noubar), Mher Mkrtchyan (Apro), Galya Novents (Movses). Prod.: Armenfilm ■ 35mm. D.: 90'. Col. Versione armena / *Armenian version* ■ Da: National Cinema Center of Armenia

Nel 1977 Armenfilm fece uscire *Nahapet* di Henrik Malyan, prima epica lettura cinematografica della tragedia armena tratta dal romanzo di Hrachya Kochar su un superstite del genocidio. All'epoca avevo otto anni, ma grazie ai miei nonni – scampati anch'essi al genocidio – sapevo già dei massacri compiuti dagli Ottomani. La nostra generazione viveva su due piani: la luminosità dell'infanzia e gli echi sussurrati di un trauma storico.

Nahapet, protagonista dalle sfumature epiche, cammina lungo un'interminabile strada rocciosa, in direzione del pubblico. Il suo nome significa 'antenato di una nazione'. Ha lasciato il villaggio dell'Armenia occidentale in cui nel 1915 la moglie e i figli sono stati trucidati dai turchi sotto i suoi occhi. Nahapet tace, e l'impressione è che non parlerà mai più. Cammina, ma non è più vivo; non gli rimane nulla, non ha presente né futuro. Ma passo dopo passo la sua storia personale si snoda in una sintesi della storia della nazione. Come ha scritto il critico Semën Frejlich, "Nahapet è un archetipo che viene dal passato remoto e va verso il futuro".

Nahapet è un combattente che non si arrende mai. Un melo sulla sponda di un lago, con i frutti rossi che rotolano innumerevoli verso l'acqua azzurra: così Malyan, il 'poeta lirico' del cinema armeno, raffigura l'enorme perdita subita dal suo paese. Ma come tutte le vere metafore questa immagine è densa di significati: è lutto ma anche continuazione, e speranza di raggiun-



Nahapet

gere un giorno la sponda. La macchina da presa comunica non tanto la realtà fisica quanto un piano spirituale, e le mele seppur concrete sembrano irreali. Questa e altre scene strabilianti sono rese con un'intensa gamma di colori e raccontano una storia tragica immergendola in un delirio di tonalità innaturali. Nella stessa convenzione poetica è situata la famiglia forte e felice del protagonista, "incoronata da un melo e vestita di costumi soffici e vivaci come le ali di una farfalla" scrissero i "Cahiers du cinéma" nel 1986.

Fra i suoi molti significati, il film comunica al contempo la 'felicità' e il 'lutto' nel tentativo di toccare i due estremi dell'esistenza umana. La 'salvezza' e la 'rinascita' del melo simboleggiano così la rinascita di una nazione massacrata.

Siranush Galstyan

In 1977, Armenfilm released Henrik Malyan's Nahapet, the first epic adaptation of the tragic history of the Armenian

nation, based on Hrachya Kochar's story about a Genocide survivor. I was eight at the time, but already knew of the Ottoman massacres from my survivor grandparents. Our generation lived on two planes – in the brightness of childhood, and in the whispering echoes of the damage of a historical trauma.

The quasi-epic hero Nahapet walks along an endless, rocky road towards the audience. Nahapet, which means 'forefather of a nation', has left the Western Armenian village where his wife and children were slain by the Turks before his eyes in 1915. He is silent, seemingly never to speak again. He walks on, but is no longer alive; he has nothing left, no present or future. But step by step his personal story develops into a summary of the nation's history. As critic Semyon Freilikh wrote, "Nahapet is a generalized archetype, who comes from the remote past and goes into the future".

Nahapet is a fighter who never gives up. An apple tree on the lakeshore, with countless red fruits rolling down towards

the blue water, is how Malyan, the 'lyricist' of Armenian cinema, pictures the huge loss sustained by his nation. Yet like all true metaphors, this image is multi-semantic and means not only loss but continuation, the prospect of reaching the shore one day. The camera conveys not so much physical reality as some spiritual plane, and the apples seem unreal, as if handmade. This and other breathtaking scenes are rendered in an intense color palette – a tragic story told amid an alarmingly unnatural rave of tonalities. Placed within the same poetic conventionality is the hero's strong and happy family, "crowned with an apple tree and dressed in attires as tender and bright as the wings of a butterfly", wrote "Cahiers du cinéma" in 1986.

The film has many meanings, cinematically conveying both 'happiness' and 'loss', an attempt to touch both ends of human existence. Thus, 'salvation' and 'revival' of the apple tree symbolize the rebirth of a massacred nation.

Siranush Galstyan

I VELLE, UN AFFARE DI FAMIGLIA 1900-1930 GASTON, MAURICE E MARY MURILLO

*The Velle Connection 1900-1930
Gaston, Maurice and Mary Murillo*

Programma a cura di / Programme curated by **Mariann Lewinsky** e **Luke McKernan**
Note di / Notes by **Mariann Lewinsky**, **Luke McKernan** e **Bryony Dixon**

La storiografia del cinema delle origini è lacunosa quanto i film superstiti. Stiamo ancora indagando su nomi, associazioni e legami che ci aiutino a comprendere meglio le radici di quella storia. È il caso delle recenti ricerche sulla dinastia Velle/O'Connor, tra magia, *women's film*, esperimenti con il colore e molto altro.

Gaston Velle, figlio di un prestigiatore e prestigiatore egli stesso, realizzò *féeries* e film a trucchi per la Pathé. Figura di spicco del cinema delle origini, fu ingiustamente messo in ombra dai contemporanei Georges Méliès e Segundo de Chomón. Il figlio di Gaston, Maurice Velle, operatore di talento fino a oggi sottovalutato, negli anni Venti lavorò nel cinema francese prima di tentare senza successo la fortuna con il procedimento a colori Francita (noto anche come Opticolor). Compagna di Maurice Velle per alcuni anni fu la britannica Mary Murillo (vero nome Mary O'Connor), che nel cinema americano degli anni Dieci brillò come sceneggiatrice firmando film di successo per Theda Bara, Norma Talmadge e molte altre: il suo lavoro è finalmente oggetto di riscoperta e valorizzazione nell'ambito del crescente interesse per la storia del cinema muto fatto dalle donne.

La storia dei Velle e di Mary O'Connor abbraccia trent'anni di cinema tra Francia, Italia, Gran Bretagna e Stati Uniti, dai fratelli Lumière a J. Arthur Rank. Questa breve rassegna illustra la varietà della loro produzione, dai film di magia di Gaston alla fotografia di Maurice per il sontuoso *La Princesse aux clowns* (1924), sceneggiato da Mary Murillo, che contribuì anche alla scrittura di *The Heart of Wetona* (1919), costruito su misura per Norma Talmadge, e di due film sonori, *Mon gosse de père* (1930) – con un Adolphe Menjou in forma smagliante – e il delizioso *My Old Dutch* (1934).

Luke McKernan

Ringraziamo i nipoti e il pronipote di Mary Murillo e Maurice Velle, Chris Bacon, Jean Lelec e Nicholas Bacon, oltre a Jean-Marc Lamotte dell'Institut Lumière, che ci hanno gentilmente aiutati nella nostra ricerca. Jean Lelec in particolare ci ha generosamente fornito immagini e documenti.

Early film has as many gaps in its historiography as there are gaps in the surviving films. We are still uncovering names, associations and connections which are deepening our understanding of the roots of film history. An example of this is the recent research undertaken into the Velle/O'Connor dynasty, which brings together magic, women's film history, experiments in colour cinematography and much else besides.

Gaston Velle, son of a magician and a magician himself who became producer of féeries and trick films for Pathé, is a celebrated name in early cinema, though he still needs to be brought from out of the shadow of his contemporaries, Georges Méliès and Segundo de Chomón. His son, Maurice Velle, was a talented but hitherto overlooked cinematographer, working on French feature films in the 1920s, before unsuccessfully pursuing his fortune through his development of the Francita colour film process (also known as Opticolor). For some years Velle's partner was Mary Murillo (real name Mary O'Connor), a British screenwriter whose remarkable story as one of the leading scenarists in American film in the 1910s, writing successful films for Theda Bara, Norma Talmadge and many others, has only just started to be recovered as part of the growing interest in women's silent film history.

*The Velle/O'Connor story covers filmmaking in France, Italy, Britain and America, across three decades, and embraces a history that takes us from the Lumière brothers to J. Arthur Rank. This selection of films brings together their diverse work, from Gaston Velle's marvellously inventive magic films, to Maurice Velle's dazzling cinematography for *L'Île enchantée* and the sumptuous *La Princesse aux clowns* (1924), scripted by Mary Murillo, whose work is also shown in the Norma Talmadge vehicle *The Heart of Wetona* (1919) and the sound films *Mon gosse de père* (1930) – with Adolphe Menjou at his very best – and the delightful *My Old Dutch* (1934).*

Luke McKernan

Our thanks go to the grandsons and the great-grandson of Mary Murillo and Maurice Velle, Chris Bacon, Nicholas Bacon and Jean Lelec, and to Jean-Marc Lamotte (Institut Lumière), who kindly helped us in our research. Jean Lelec, in particular, generously provided us with photos and documents.

CAPITOLO 1: GASTON VELLE CHAPTER 1: GASTON VELLE



Gaston Velle, 1900 ca.

Gaston Velle (1868-1953) era figlio di un noto prestigiatore di origini ungheresi, Joseph 'Professeur' Velle, che prima di stabilirsi in Francia aveva girato i teatri europei. Negli anni Novanta dell'Ottocento Gaston seguì le orme del padre, proponendosi come illusionista e facendosi chiamare come lui 'Professeur'. Allestì spettacoli di "prestidigitazione, ombre cinesi, spiritismo, sparizioni e magia comica", come scrive una rivista di magia dell'epoca, per poi dedicarsi come altri prestigiatori di allora all'arte dell'illusione cinematografica. Nel 1902 andò a lavorare per i Lumière film come *Le Château hanté*, *Substitutions*, *Le Prestidigitateur au café*, *Le Repas fantastique* e *Tentation de Saint-Antoine*. Nel 1903 passò alla Pathé, dove produsse film fantasiosi e incantevoli come *Japonaiseries* (1904), *La Poule aux oeufs d'or* (1905) e *La Peine du talion* (1906), ritagliandosi di tanto in tanto il ruolo del mago. Le sue opere sono caratterizzate da una grazia, una delicatezza e un'ingegnosità che fanno di lui un vero artista del cinematografo. La nuova Società Italiana Cines, fon-

data a Roma nell'aprile del 1906, assunse Gaston Velle come direttore artistico. Alla fine dell'estate del 1906 Velle lasciò la Pathé e Parigi per andare alla Cines assieme ad altri professionisti della Pathé, gli scenografi Dumesnil e Vasseur e l'operatore André Wenzel, specializzato in trucchi. Quando fece ritorno alla Pathé, nel 1907, il reparto effetti speciali era passato sotto la direzione di Segundo de Chomón. Intorno al 1910 i gusti del pubblico stavano ormai cambiando, e film a trucchi e *féeries* passarono di moda. Velle, che in fondo restava un prestigiatore, non si adattò mai ad altre forme di cinema: anche se fino al 1913 continuò a lavorare per la Pathé, la sua carriera era giunta al capolinea. La recente scoperta di una sceneggiatura di Velle per una versione parlata di *Les Invisibles*, suo film di successo datato 1906, indica l'ambizione di dedicarsi nuovamente al cinema. Il progetto rimase però sulla carta.

Luke McKernan

*Gaston Velle (1868-1953) was the son of a renowned Hungarian-born magician, Joseph 'Professeur' Velle, who toured European theatres before settling in France. Gaston followed in his father's footsteps as a stage illusionist in the 1890s, also billing himself as 'Professeur'. He put on displays of "prestidigitation, shadowgraphy, spiritualism, disappearances and humorous magic", as a contemporary magic journal notes. He then went on the path taken by a number of magicians at this time and taking up the arts of illusion promised by the cinema. He first worked for the Lumières in 1902, producing trick films, including such titles as *Le Château hanté*, *Substitutions*, *Le Prestidigitateur au café*, *Le Repas fantastique* and *Tentation de Saint-Antoine*. Velle joined Pathé in 1903, where he was responsible for such*

*enchanting and ingenious works as *Japonaiseries* (1904), *La Poule aux oeufs d'or* (1905) and *La Peine du talion* (1906). Appearing in some of the films in the role of a magician, he made works characterised with a particular grace, delicacy and invention that mark him out as a true film artist.*

*The new Società Italiana Cines founded in April 1906 in Rome, recruited Gaston Velle as its artistic director; he left Pathé and Paris in late summer 1906 and joined Cines together with several Pathé technicians, stage artists Dumesnil and Vasseur and trick photographer André Wenzel. When he returned to Pathé in September 1907, the tricks department was now headed by Segundo de Chomón. By 1910 audience tastes were changing and *féeries* and trick films gradually fell out of favour. Velle, a magician at heart, never adapted to any other form of filmmaking, and although he continued with Pathé until 1913, his film career had come to an end. The recent discovery of a unproduced film script by Velle for a talkie version of his 1906 success *Les Invisibles* shows that he harboured ambitions to return to the medium, but these were not to be realised.*

Luke McKernan

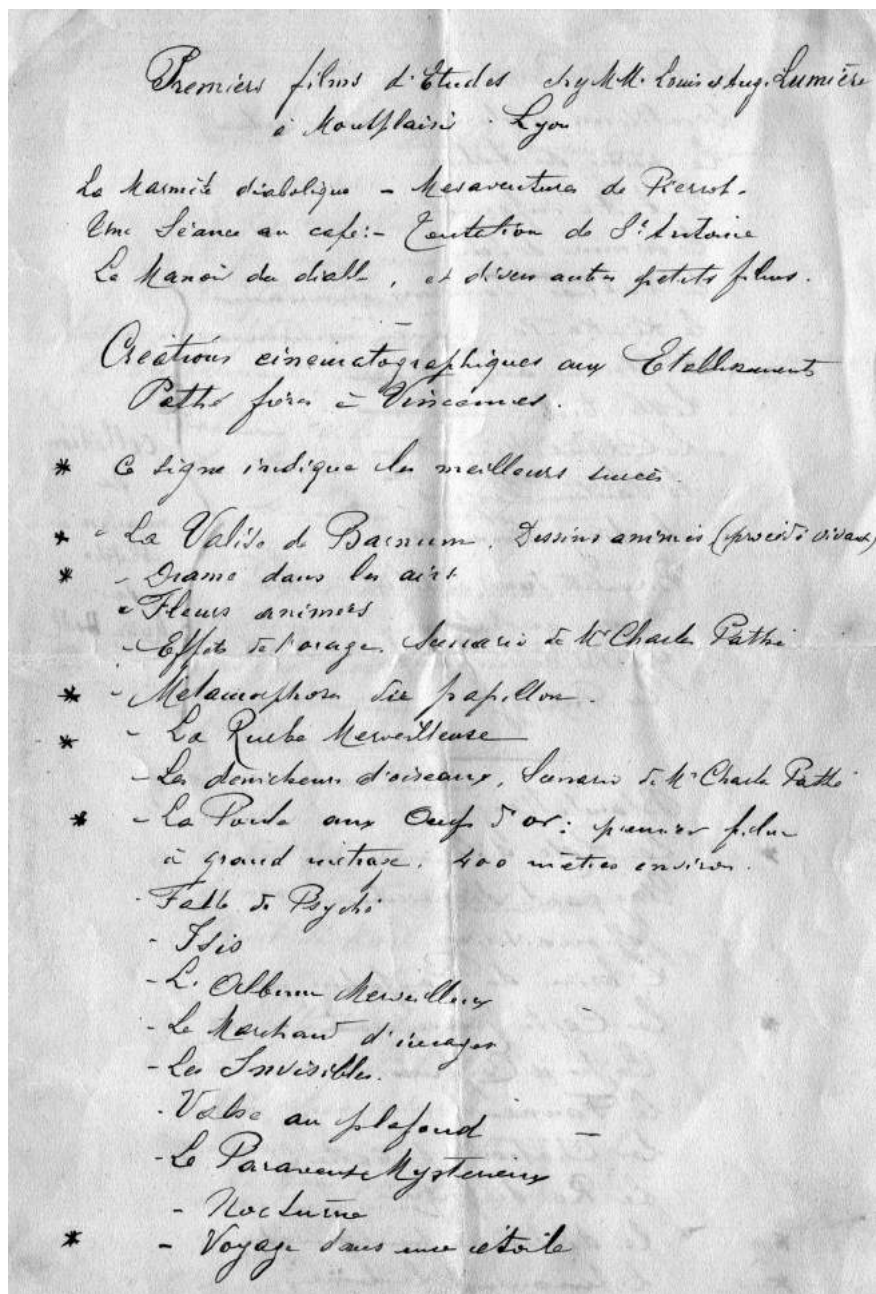
Gaston Velle: il music hall, le *féeries*, i più grandi successi Gaston Velle: music-hall, *féeries* and greatest hits

Gaston Velle ci ha lasciato, oltre ai film, un documento di assoluta rarità: una filmografia autografa. Ordinata per case di produzione, la filmografia elenca cinque (delle probabili tredici) *vues fantasmagoriques* realizzate nel 1902 per Auguste e Louis Lumière,

cinquanta delle forse sessanta *créations cinématographiques* girate per la Pathé frères tra il 1903 e il 1913, e sedici della trentina di film realizzati a Roma nel 1906 e 1907, durante il suo periodo di *directeur artistique* della Cines. Velle dà sommariamente conto dei film mancanti con indicazioni come “più altri dello stesso genere”, “e numerosi altri”, o “altri film e collaborazioni tecniche”, ed evidenzia tre principali gruppi di film: “I più grandi successi”, “I numeri di music-hall”, “I primi pochoir”.

Tra i film di music-hall del 1904 troviamo le *scènes de danses et acrobatiques*, con performance stellari quali la *danse plastique* delle Dahlias e una *valse apache* girata quattro anni prima che Mistinguett e Dearly facessero del numero una delle massime attrazioni del Moulin Rouge. Lo stesso Velle appare nei panni di mago in molti dei suoi film; pur se classificati come *scènes à trucs et transformations*, essi documentano il suo indubbio stile di *performer* (che forse non aveva dimenticato certi movimenti e *routines* del padre Joseph). E vedere il nostro eroe muoversi e sorriderci è sempre una grande gioia. Come i numeri di danze e magia, la *féerie* aveva avuto una sua lunga tradizione teatrale prima di diventare un genere cinematografico. *La Rose d'or* era stata rappresentata nel 1838 a Parigi “con le più sontuose scenografie, magnifici costumi e fontane di vera acqua”. Velle contrassegnò la sua versione del 1910 con l'asterisco che indicava “I più grandi successi”. Tra gli altri titoli contrassegnati, *La Valise de Barnum*, *Une drame dans les airs* e la deliziosa *féerie La Ruche merveilleuse* – ma non il suo titolo più caro al pubblico moderno, *La Peine du talion*.

Si noti che i film più avanti elencati non saranno proiettati in un unico programma, ma in più momenti nel corso del festival – prima o dopo i lungometraggi sceneggiati da Mary Murillo. Abbiamo incluso nella selezione un bel film di Segundo de Chomón che, sulla base del catalogo Pathé e di



Filmografia autografa di Gaston Velle (Coll. Jean Lelec)

un fotogramma assai decorativo in cui compare un'iris germanica, proponiamo di identificare con *El iris fantástico* (1912), cosa che lo renderebbe un tardissimo esempio di *scène à truc et transformation*, un genere in cui Gaston Velle eccelleva. Il film era stato prece-

dentemente identificato come *Les Tulipes* (1907) di Segundo de Chomón o *Le Faune* (1908) di Gaston Velle, ma la descrizione del catalogo Pathé non calza e non si vede nessun tulipano nel film.

Mariann Lewinsky



Fleurs animées (Coll. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé)

Apart from his films, Gaston Velle has left us that rarest of documents, an auto-graph filmography. Ordered by production company, it lists five (of the presumably thirteen) vues fantasmagoriques he made in 1902 for Louis and Auguste Lumière, fifty of his perhaps sixty créations cinématographiques for Pathé Frères (1903-1913) and sixteen of the probably thirty films he made in Rome, in 1906 and 1907, during his spell as directeur artistique of Cines. Velle summarized the missing titles with indications like "plus more such short films", "and various other films", or "other films and general technical collaboration", and he singled out three groups of films: Greatest Successes, music-hall Numbers, and First Stencil Films.

Among his music-hall films of 1904 are scènes de danses et acrobatiques with stellar performers such as the Dahlias doing a Danse plastique and a very early Valse apache four years before Mistinguett and Dearly's hit version at the Moulin Rouge. Velle himself appears as a magician in several of his films; while classed as scènes à trucs et transformations they document what was undoubtedly his style as a stage performer (maybe

even containing movements and routines of his father, Joseph). And seeing your hero move and smile is always a treat. Like dances and magic acts, the féerie had a long stage tradition before becoming a film genre. La Rose d'or was performed in 1838 in Paris "with the most sumptuous decors and costumes and natural water fountains". Velle annotated his 1910 version with an asterisk as one of the "Greatest successes". Among other titles he marked are La Valise de Barnum, Un drame dans les airs and the charming féerie La Ruche merveilleuse – but not the film that is the greatest favourite with modern audiences, La Peine du talion.

Please take note that the films listed here will not be screened together in one programme session but at different times during the week of the festival – before or after the feature films scripted by Mary Murillo. We have included a beautiful film by Segundo de Chomón and propose to identify it, on the basis of the description in the Pathé catalogue and the decorative frame of Iris germanica, as El iris fantástico (1912) which would make it one of the last of its kind, the scène à truc et transformation, the genre in

which Gaston Velle excelled. It was formerly identified as Les Tulipes (1907) by Segundo de Chomón or as Le Faune (1908) by Gaston Velle, but the Pathé catalogue descriptions do not fit, and no tulips are to be seen in the film.

Mariann Lewinsky

LA VALISE DE BARNUM

Francia, 1904 Regia: Gaston Velle

■ Int.: Gaston Velle. Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 125 m. D.: 6' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film ■ Restaurato nel 2005 da Hungarian National Digital Archive and Film Institute a partire da una copia positiva nitrato della propria collezione / Restored in 2005 by Hungarian National Digital Archive and Film Institute from a positive nitrate of its collection

DANSES PLASTIQUES

Francia, 1904 Regia: Gaston Velle

■ Int.: Les Dahlias. Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 37 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

DANSE DES APACHES

Francia, 1904 Regia: Gaston Velle

■ Int.: Les Dahlias. Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 36 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

DANSE DU 'KICKAPOO'

Francia, 1904 Regia: Gaston Velle

■ Int.: Les Elks. Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 59 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque française ■ Conservazione realizzata nel 2003 a partire da un negativo nitrato della Cinémathèque française / Preservation carried out in 2003 from a nitrate negative belonging to the Cinémathèque Française

LE CHAPEAU MAGIQUE

Francia, 1904 Regia: Gaston Velle

■ Int.: Gaston Velle. Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 65 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

LA RUCHE MERVEILLEUSE

Francia, 1905 Regia: Gaston Velle

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 70 m. D.: 4' a 16 f/s. Colorato a mano e imbibito / *Hand coloured and tinted* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna, EYE Filmmuseum

UN DRAME DANS LES AIRS

Francia, 1904 Regia: Gaston Velle

■ T. copia: *Ein Drama in den Wolken*. Scen.: Gaston Velle. Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 55 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn e colorato a mano / *Bw and Hand coloured* ■ Da: Filmarchiv Austria

LA FÉE AUX FLEURS

Francia, 1905 Regia: Gaston Velle

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 25 m. D.: 1' a 16 f/s. Pochoir / *Stencil* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

PETIT JULES VERNE

Francia, 1907 Regia: Gaston Velle

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 118 m. D.: 7' a 16 f/s. Pochoir / *Stencil* ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

EL IRIS FANTASTICO

Spagna, 1912

Regia: Segundo de Chomón

■ T. copia: *L'Iris fantastique*. Scen.: Segundo de Chomón. Int.: France Mathieu.

Prod.: Iberico Film (Pathé) ■ 35mm. L.: 91 m. D.: 5' a 18 f/s. Pochoir / *Stencil* ■ Da: EYE Filmmuseum

Gaston Velle: mago e cineasta *Gaston Velle: Magician and cinéaste*

“Das ist keine Magiie, das ist Photographiie!” (Non è magia, è fotografia!), strilla Therese Giehse, imbonitrice d'una fiera in stile Biedermeier nella *Sposa venduta* di Max Ophüls. Eppure la fotografia animata, ovvero il cinema, tecnicamente parlando è davvero magia. Combina l'intera gamma dei numeri classici dell'illusionismo – a partire dagli oggetti che appaiono e scompaiono – con l'arte sopraffina della finzione. Il ‘trucco’ che fonda l'intera magia del cinema è il montaggio, con i suoi tagli e suture. Le *vues fantasmagoriques* di Gaston Velle sono più lunghe dello standard Lumière, poiché nascono dalla giuntura di diverse scene.

La varietà e la qualità delle produzioni Velle per Pathé è straordinaria fin dall'inizio. Dopo 112 anni *Japonaiseries* funziona ancora a meraviglia, lasciandoci increduli a chiederci come ha fatto; *Les Dévaliseurs nocturnes* ci incanta con giochi d'ombra e inseguimenti di biciclette, *Les Effets de la foudre* con pioggia e lampi realizzati usando tecniche d'animazione. In *Cagliostro*, la magia praticata dal protagonista ha di nuovo profondi legami con quella d'un cineasta o, più precisamente, di un proiezionista, poiché evoca immagini in movimento (che prevedono il futuro di Maria Antonietta); Velle collaborò al film di de Mollhon con trucchi ed effetti speciali.

Mariann Lewinsky

“Das ist keine Magiie, das ist Photographiie!” (*It is not magic, it's photography!*), cries Therese Giehse as a Biedermeier fairground barker in *The Bartered Bride* by Max Ophüls. Ani-

mated photography however, e.g. cinema, certainly is magic, technically speaking. It combines the full range of classical effects and illusions – starting with making things appear and disappear – with the high art of make-believe. The ur-trick of all film magic is editing, meaning cutting and splicing. Gaston Velle's vues fantasmagoriques are longer than standard “vues Lumière”, since they are made up of several spliced shots.

The range and quality of Velle's productions for Pathé is amazing from the very start. Japonaiseries still work perfectly on an audience 112 years later, making us wonder how it was done; Les Dévaliseurs nocturnes enchants us with shadow plays and bicycle pursuits, Les Effets de la foudre with brilliantly done rain and lightning in animation. In Cagliostro, the magic performed by the protagonist again has deep ties to that of a cinematographer or, more precisely, a projectionist, since he screens moving images (of Marie Antoinette's future); Velle contributed the special effects and tricks to de Mollhon's film.

Mariann Lewinsky

LES MÉTAMORPHOSES DU ROI DE PIQUE

Francia, 1903 Regia: Gaston Velle

■ Int.: Gaston Velle. Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 30 m. D.: 1' a 18 f/s. Bn ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

LE PRESTIDIGITEUR AU CAFÉ

Francia, 1902 Regia: Gaston Velle

■ Int.: Gaston Velle Prod.: Frères Lumière ■ 35mm. L.: 52 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC – Archives Françaises du Film

SUBSTITUTIONS

Francia, 1902 Regia: Gaston Velle



Les Métamorphoses du roi de pique

■ Int.: Gaston Velle. Prod.: Frères Lumière ■ 35mm. L.: 39 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

LES FLEURS ANIMÉES

Francia, 1906 Regia: Gaston Velle

■ T. copia.: *Lebende Blumen*. F.: Segundo de Chomón. Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 99 m. D.: 5' a 16 f/s. Col. ■ Da: Filmarchiv Austria

CAGLIOSTRO

Francia, 1910

Regia: Camille de Morlhon, Gaston Velle

■ T. alt.: *Cagliostro, aventurier, alchimiste et magicien*. Scen.: Camille de Morlhon, Gaston Velle. Int.: Jean Jacquinet (Cagliostro), Jacques Normand (il cavaliere d'Oisemont), Stacia Napierkowska (Lorenza la bohémienne). Prod.: Pathé Frères ■ DCP. D.: 15' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: CSC - Cineteca

Nazionale ■ Restaurato in 2K nel 2015 da CSC - Cineteca Nazionale a partire da un positivo a pochoir / Restored in 2K in 2015 by CSC - Cineteca Nazionale from a stenciled positive print

LES EFFETS DE LA FOUDRE

Francia, 1906 Regia: Gaston Velle

■ T. alt.: *Les Effets de l'orage*. Scen.: Charles Pathé. Prod.: Pathé Frères ■ DCP. D.: 4'. Colorato a mano e imbibito / Hand colored and tinted ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film ■ Restaurato nel 2015 da CNC - Archives Françaises du Film / Restored in 2015 by CNC - Archives Françaises du Film

DÉVALISEURS NOCTURNES

Francia, 1904 Regia: Gaston Velle

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 66 m. D.: 4' a 16 f/s. Imbibito / Tinted ■ Da: Det Danske Filminstitutet

JAPONAISERIES

Francia, 1904 Regia: Gaston Velle

Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 60 m. D.: 3' a 16 f/s. Pochoir / Stencil ■ Da: BFI - National Archive

Gaston Velle: Pierrot, Bambole e Pantomime *Gaston Velle: Pierrots, Poupées, Pantomime*

Se anche il cinema delle origini non fosse (il più delle volte) così bello e affascinante, sarebbe comunque inestimabile come documento di quasi ogni immaginabile soggetto. Se prendiamo per esempio la pantomima, nell'opera di Velle troviamo: due *vues Lumière* che mettono in scena l'eterno travagliato triangolo Pierrot-Arlecchino-Colombina (1902); due clown che 'ammaestrano' una bicicletta (1906); un frammento di *Le avventure di Pulcinella* (1907), uno dei pochissimi film sopravvissuti tra quelli che Velle realizzò a Roma, dove diede il suo contributo alla nascente industria del cinema italiano; e, in *exitu* della sua carriera di regista, *Le Cauchemar de Pierrot* con il mimo Séverin (1911).

Séverin Cafferra (1863-1930), allievo di un allievo del figlio del leggendario Debureau, è considerato l'ultimo grande Pierrot francese (insieme all'innovatore Georges Wague, che appare in *Le Rose d'or* e che molti anni dopo avrebbe preparato Jean-Louis Barrault al ruolo di Debureau in *Les Enfants du paradis*). Il Pierrot di Séverin, torturato dalla gelosia, dall'autocommiserazione e da incubi delittuosi, è una creatura *fin-de-siècle*; la tradizione muore quando entra in scena il sentimentalismo. Lo sberleffo rivoluto della Commedia dell'arte, il lucore misterioso che emanava dai costumi di *satin* degli attori nei dipinti di Watteau, sono cose di un passato svanito.

Per questo programma un ringraziamento particolare a Bryony Dixon e David Mayer.

Mariann Lewinsky



Cagliostro (Coll. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé)

If early cinema weren't (most of the time) beautiful and fascinating, it would still be invaluable as the documentation of nearly every imaginable subject matter. Take Pantomime and you find in Velle's oeuvre two vues Lumière featuring the eternal triangle-trouble of Pierrot, Arlequin and Columbine (1902); an upper-level free dressage of a bicycle (1906); a fragment of *Le avventure di Pulcinella* (1907), one of the very few surviving films Velle made in Rome, where he helped to build up the fledgling Italian film industry; and, at the far end of his time as a filmmaker, the mime Séverin in *Le Cauchemar de Pierrot* (1911). Séverin Cafferra (1863-1930), pupil of a pupil of the son of the legendary

Debureau senior, is considered the last great French Pierrot (along with Georges Wague, the innovator, who appears in Velle's *Rose d'or* and much later coached Barrault for the rôle of Debureau in *Les Enfants du Paradis*). Séverin's Pierrot, tortured by jealousy, self-pity and murderous nightmares, is a fin-de-siècle creature; tradition ends when it turns sentimental. The riotous fun of *Commedia dell'Arte*, the mysterious shimmer emanating from Watteau's satin-clad actors, are things of a vanished past.

A special thank to Bryony Dixon and David Mayer for this program.

Mariann Lewinsky

PIERROT ET LA FLÛTE ENCHANTÉE

Francia, 1902 Regia: Gaston Velle

■ Prod.: Frères Lumière ■ 35mm. L.: 32 m.
D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC - Archives
Françaises du Film

ARLEQUIN ET MÉPHISTOPHÉLÈS

Francia, 1902 Regia: Gaston Velle

■ Prod.: Frères Lumière ■ 35mm. L.: 28 m.
D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC - Archives
Françaises du Film

LES POUPÉES

Francia, 1902 Regia: Gaston Velle

■ Prod.: Frères Lumière ■ 35mm. L.: 43 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

LE AVVENTURE DI PULCINELLA

Italia, 1907 Regia: Gaston Velle

■ Sog.: Gaston Velle. Prod.: Cines ■ DCP. D.: 13'. Bn e colorato a mano / Bw and *hand coloured* ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

BICYCLETTE PRÉSENTÉE EN LIBERTÉ

Francia, 1906 Regia: Gaston Velle

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 57 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

LE CAUCHEMAR DE PIERROT

Francia, 1911 Regia: Gaston Velle

■ Scen.: Gaston Velle. Int.: Séverin. Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 354 m. D.: 17' a 18 f/s. Pochoir / *Stencil* ■ Da: EYE Filmmuseum

MÉTAMORPHOSES DU PAPILLON

Francia, 1904 Regia: Gaston Velle

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 30 m. D.: 2' a 16 f/s. Col. ■ Da: Lobster Films

CAPITOLO 2: MAURICE VELLE CHAPTER 2: MAURICE VELLE



Maurice Velle (Coll. Jean Lelec)

La nostra conoscenza di Maurice Velle (1896-1976) è molto lacunosa. Figlio di Gaston, che dalla magia era passato al cinema, all'inizio degli anni Venti Maurice entrò nell'industria cinematografica francese come operatore. Tra i suoi film si ricordano *La Princesse aux*

clowns (André Hugon, 1924), sceneggiato dalla sua compagna Mary Murillo – i due non si sposarono mai –, *Destinée* (Henri Roussel, 1926), *Yasmina* (André Hugon, 1927), *L'Île enchantée* (Henri Roussel, 1927) e *L'Île d'amour* (Berthe Dagmar, Jean Durand, 1929). La raffinata fotografia di *La Princesse aux clowns* e *L'Île enchantée* fa pensare a un vero professionista, ma dato che nei titoli il nome di Maurice figura quasi sempre insieme ad altri non è possibile farsi un'idea precisa del suo specifico talento.

La permanenza di Maurice alla Pathé fu breve: ben presto si dedicò allo sviluppo di un procedimento cinematografico basato sulla mescolanza additiva a tre colori chiamato Francita (anche noto come Realita e Opticolor), che negli anni Trenta suscitò l'interesse degli investitori. Purtroppo, nonostante la realizzazione di due lungometraggi francesi, *Jeunes filles à marier* (1935) e *La Terre qui meurt* (1936), entrambi diretti da Jean Vallée, e di un fortunato cinegiornale a colori sull'incoronazione di re Giorgio VI nel 1937, il successo del procedimento fu

compromesso da questioni tecniche cui si aggiunsero problemi finanziari e la concorrenza di compagnie francesi e britanniche. Ne soffrì anche il rapporto con Mary, che aveva tentato senza successo di sfruttare l'invenzione fondando una compagnia inglese, la Opticolor. Da allora Maurice scomparve dalla storia del cinema.

Luke McKernan

There are many gaps in our current knowledge of Maurice Velle (1896-1976). He was the son of the magician-turned-filmmaker Gaston Velle, and entered the French film industry as a cinematographer in the early 1920s. His films include La Princesse aux clowns (André Hugon, 1924, scripted by his partner Mary Murillo – they never married), Destinée (Henri Roussel, 1926), Yasmina (André Hugon, 1927), L'Île enchantée (Henri Roussel, 1927) and L'Île d'amour (Berthe Dagmar, Jean Durand, 1929). The exquisite photography evident in La Princesse aux clowns and L'Île enchantée suggests a skilled artist. As he shares the cinematography credit with others in most of the films

credited to him, it is not possible to get a clear image of his particular talent. However his time in the studio was brief, because he was instrumental in inventing an additive tricolour film process, Francita (also known as Realita and Opticolor), which attracted excited interest from investors in the 1930s. Alas, although two French feature film was made using the process, Jeunes filles à marier (Jean Vallée, 1935) and La Terre qui meurt (Jean Vallée, 1936), and a successful colour news film of the coronation of King George VI in 1937, problems in financing were compounded by rival French and British companies and technical problems condemned the process. It also condemned his relationship with Mary Murillo, which did not survive her failed attempt to establish a British company, Opticolor, to exploit his invention. Thereafter he disappears from film history.

Luke McKernan

LA PRINCESSE AUX CLOWNS

Francia, 1924 Regia: André Hugon

■ T. it.: *La principessa e il clown*. Sog.: dalla pièce omonima di Jean-José Frappa. Scen.: Mary Murillo. F.: Maurice Velle, Amédée Morrin, Romain Parguel. Scgf.: Jacques-Laurent Atthalin. Int.: Huguette Duflos (la principessa Olga), Charles de Rochefort (il clown Michaëlis e il principe Michel de Georland), Guy Favières (il re), Paul Franceschi (il partner), Louis Monfils (Dobrowsky), D'Alix (il conte Negrowsky), Magda Roche, José Durany, Engeldorff. Prod.: Etablissements Louis Aubert ■ 35mm. L.: 1512 m. D.: 60' a 22 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film ■ Restauro da CNC - Archives Françaises du Film a partire da un nitrato proveniente delle collezioni del BFI - National Archive / Restored by CNC - Archives Françaises du Film from a nitrate print of BFI - National Archive

La trama di questa produzione dalla bellezza sfarzosa è ambientata, per

quel che vale, in una nazione europea chiamata Saronia, dove il popolo è in vena di rivoluzioni e il re teme che suo figlio (Charles de Rochefort) sia troppo distratto dalle arti per ereditare la gravosa responsabilità di governare. Il re combina un matrimonio tra il giovane e una principessa (Huguette Duflos), ma la coppia viene separata dai tumulti che travolgono la corte. È meglio non rivelare quanto avviene in seguito, poiché c'è un bel colpo di scena che coinvolge trama e personaggi. Il vero piacere di questo film esile ma incantevole risiede però nelle ambientazioni sontuose, negli splendidi costumi e nella grazia dei gesti. Maurice Velle, figlio di Gaston, collaborò alla fotografia del film, realizzato più o meno all'epoca in cui conobbe la sua compagna, la sceneggiatrice britannica Mary Murillo, tornata di recente dall'America, dove aveva ottenuto un certo successo. Pare che a Mary si debbano anche le didascalie inglesi, dato che all'epoca lavorava per il distributore britannico Stoll. Che il film fosse una sorta di affare di famiglia, lo si osserva nell'affettuosa ricostruzione di un teatro parigino, simile a quelli in cui si esibiva un tempo il padre di Velle con i suoi giochi di prestigio, e nell'allusivo riferimento a un dipinto di Mary Murillo, una firma personale assai rara per uno sceneggiatore dell'epoca. La trama presenta qualche salto logico (perché il nuovo re riesce a tornare così facilmente nel suo paese dopo la rivoluzione?), ma non importa: il film è un divertimento sfarzoso e piacevole.

Luke McKernan

What a gorgeous-looking production this is. The story, such as it is, is set in the European country of Saronia, where the people are in revolutionary mood, and the king is worried that his son (Charles de Rochefort) is too distracted by the arts to inherit the burdens of state. He arranges marriage for his son with a princess (Huguette Duflos), but the couple are split up when the palace succumbs to

the revolutionary crowd. What happens next should not be given away, since it involves a neat twist of plot and character, but the real pleasure of this slight but charming film lies in its sumptuous settings, glittering dresses and graceful manner. Maurice Velle, son of Gaston, was co-cinematographer on the film, made at around the time he first met his partner British scriptwriter Mary Murillo, recently returned from her successful time in America. She appears to have been responsible also for the English intertitles, since she was working for the film's British distributor, Stoll. That this is something of a family affair might be seen in the loving recreation of a Parisian theatre, of the kind in which Velle's magician father would once have appeared, while there is a sly in-joke reference to a Murillo painting, a rare personal signature from a screenwriter at any time. There are logical gaps to the background story (why is the new king able to return to the country so easily after the revolution?), but they matter not. This is lavish froth of a most enjoyable kind.

Luke McKernan

L'ÎLE ENCHANTÉE

Francia, 1927 Regia: Henri Roussel

Scen.: Henri Roussel. F.: Maurice Velle, Paul Portier. Scgf.: Georges Jacouty. Int.: Rolla Norman (Francesco Della Rocca), Jacqueline Forzane (Gisèle Rault), Jean Garat (Firmin Rault), Gaston Jacquet (Gabriel Lestrage), Renée Héribel (Chilina Leonardi), Paul Jorge (Martino Della Rocca), Roby Guichard (Pepino), Geymond Vital (Ferrari), Pierre Delmonde (Leonardi), Mario Nastasio (Paglietti). Prod.: Lutèce Films ■ 35mm. L.: 2394 m. D.: 96' a 22 f/s. Col. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

L'Île enchantée rappresenta un unicum nella carriera di Roussel, e, probabilmente, è anche il suo film migliore. Avendo ceduto l'inventivo Jules Kru-

ger a Gance, Roussel rinnovò la collaborazione con Maurice Velle, un più anziano e oggi dimenticato ma superbo cameraman che probabilmente Roussel aveva incontrato al suo debutto da attore e regista alla Éclair. In modo del tutto atipico, è infatti un film molto fisico, una sorta di western corso, pieno di inseguimenti e di eventi dall'esito imprevedibile, tutti diretti con pari vigoria. L'eroe del film è un fuorilegge corso ricercato dai gendarmi locali per aver compiuto una vendetta omicida. Suo antagonista nella vicenda è un industriale che ha costruito un'acciaieria nella regione e vuole radere al suolo il castello diroccato degli avi del giovane fuorilegge. Quest'ultimo si innamora della figlia dell'industriale, la quale, illudendosi tragicamente di poter indurre alla ragione i due contendenti, procura soltanto ulteriore tragedia e il bando permanente dalla società per il fuorilegge. Roussel girò gran parte degli esterni del film in Corsica, i cui selvaggi e bellissimi paesaggi montagnosi, canyon e villaggi forniscono un notevole contributo alla contrapposizione tematica tra Progresso e Tradizione.

Ma qui, *last but not least*, Roussel si rivela particolarmente felice nella scelta del cast: Rolla Norman, che ebbe una carriera cinematografica di second'ordine, sembra una romantica figura virile uscita da *Colomba* di Mérimée o da *Dumas*. Jacqueline Forzane, dalla carriera malauguratamente breve, è molto commovente nel tratteggiare una donna moderna, idealista e lavoratrice, divisa tra l'amore e la devozione filiale. Altrettanto incisiva è la partecipazione, in un ruolo minore, di Paul Jorge, che era già stato il venerabile arcivescovo Myriel in *Les Misérables* di Henri Fescourt (1925) e che di lì a breve avrebbe interpretato un prete compassionevole in *La passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer – qui è invece il nonno del fuorilegge, orgogliosamente attaccato alla terra degli avi.

Lenny Borger



L'Île enchantée

L'Île enchantée is unlike anything else Roussel ever did, and is perhaps his best film. Having passed the innovative Jules Kruger on to Gance, Roussel renewed his collaboration with Maurice Velle, an older, now-forgotten but superb cameraman whom Roussel may have met during his acting-directing débuts at Éclair. Most atypically, it is a very physical film, a Corsican Western of sorts, full of pursuits and cliff-hanging incident, all directed with vigor. Roussel's hero is a Corsican outlaw wanted by local gendarmes for a vendetta killing. He is also pitted against an industrialist who has built a steelworks in the region and wants to raze the outlaw's ruined ancestral castle. The protagonist then falls in love with the industrialist's daughter, who tragically thinks she can bring both men to see reason, but only succeeds in provoking more tragedy and permanently alienating the outlaw from society.

Roussel shot much of the film on location in Corsica, whose wild, beautiful mountainscapes, canyons, and villages contribute to the theme of Progress vs. Tradition.

*Best of all, Roussel cast faultlessly: Rolla Norman, who had a second-rank film career, is like a romantic, virile figure out of Mérimée's *Colomba* or *Dumas*. Jacqueline Forzane, whose career was sadly brief, is touching as a modern, idealistic professional woman confused by love and filial devotion. There is also a poignant supporting performance by Paul Jorge, who was the saintly Archbishop Myriel in Henri Fescourt's *Les Misérables* (1925) and would shortly play a compassionate priest in Dreyer's *Passion of Joan of Arc* – here he is the outlaw's grandfather, who clings proudly to the ancestral hearth.*

Lenny Borger

CAPITOLO 3: MARY MURILLO

CHAPTER 3: MARY MURILLO



Mary Murillo

Fino a poco tempo fa la storia del cinema non recava traccia di Mary Murillo (1888-1944), nota anche come Mary O'Connor e Mary Velle. Nata a Bradford, nello Yorkshire, e cresciuta in una famiglia cattolica anglo-irlandese dalla mentalità cosmopolita, nel 1908 andò negli Stati Uniti con lo pseudonimo di Mary Murillo per tentare la strada del palcoscenico ma scoprì presto di essere portata per la scrittura cinematografica. Dopo gli esordi con Phillips Smalley e Lois Weber, nel 1917 divenne la principale sceneggiatrice della Fox, dove confezionò film per Theda Bara e la sua rivale Valeska Suratt prima di entrare nella compagnia di Norma Talmadge. Lavorò per registi quali Herbert Brenon, Edward José, Sidney Franklin, Ralph Ince e Roy William Neill. Negli anni Venti fece ritorno in Europa (lasciandosi alle spalle molti debiti) e trovò impiego presso gli Stoll Film Studios in Inghilterra e poi in Francia,

dove presumibilmente conobbe Maurice Velle durante la produzione di *La Princesse aux clowns*, nel 1924. Ebbe un gran successo con il film sonoro di Maurice Tourneur *Il processo di Gaby Delange* (1930), e nel 1936 fondò la Opticolor per sfruttare il procedimento a colori Francita inventato dal compagno Maurice Velle, impresa che fallì disastrosamente. L'ultima sua occupazione in ambito cinematografico fu il lavoro alla J. Arthur Rank's Religious Films Ltd.

Mary Murillo era una donna autonoma e intraprendente che per trent'anni e in tre paesi seppe affrontare i rischi dell'industria cinematografica. Le sue sceneggiature erano congegnate per valorizzare questa o quella diva dell'epoca, tagliate su misura sulle necessità di attrici capaci di ruoli forti ed emotivi. Non è facile ricavare molte indicazioni dalla sparuta dozzina di film superstiti (ne sceneggiò più di sessanta), al di là di un'evidente competenza professionale e di una ricorrente inclinazione a porre le sue eroine di fronte a dilemmi morali sullo sfondo di situazioni intriganti, tutte qualità di cui si vorrebbe sapere di più. Ma la vita avventurosa e il temperamento ostinato di una donna che si reinventava costantemente per sopravvivere nell'industria cinematografica non solo hollywoodiana sono già di per sé estremamente interessanti.

Luke McKernan

Mary Murillo (1888-1944), aka Mary O'Connor, aka Mary Velle, was until recently a name lost to film history, missing from all the standard reference works. Born in Bradford, Yorkshire, raised in an Anglo-Irish Roman Catholic family with a cosmopolitan outlook, she went to America in 1908 under the assumed name of Mary Murillo to pursue a career on the stage, but found her gift was

for writing screenplays. Beginning with Phillips Smalley and Lois Weber, she became the leading screenwriter at Fox 1917, tailoring films for Theda Bara and her rival Valeska Suratt, before joining Norma Talmadge Productions. Directors she wrote for include Herbert Brenon, Edward José, Sidney Franklin, Ralph Ince and Roy William Neill. She returned to the UK (leaving a trail of debts behind her) in the 1920s to work for Stoll Film Studios and in France, where she presumably met Maurice Velle in 1924 during the production of La Princesse aux clowns. She enjoyed a great hit with Maurice Tourneur's early sound feature Accused, Stand Up! (1930), then in 1936 set up the Opticolor company with the hope of exploiting her husband Maurice Velle's Francita colour film process, a venture that ended disastrously. Her last involvement with film was working for J. Arthur Rank's Religious Films Ltd.

Mary Murillo was an independent and resourceful woman who successfully negotiated the hazards of the film industry in three countries over three decades. Her film scripts were generic star vehicles of their period, tailored to the needs of leading actresses adept at combining strength with emotionalism. It is difficult to draw out much from the dozen or so films that survive (she wrote over sixty) beyond evidence of a steady competence and a penchant for confronting her heroines with moral dilemmas set within piquant dramatic backgrounds that are not as fully explored as they could be. But the adventurous life and sturdy character of a woman who constantly reinvented herself in order to survive in Hollywood and beyond are of more than enough interest in themselves.

Luke McKernan

THE HEART OF WETONA

USA, 1919 Regia: Sidney A. Franklin

■ T. it.: *L'amore dei visi pallidi*. Sog.: dalla pièce omonima di George Scarborough. Scen.: Mary Murillo. F.: David Abel. Int.: Norma Talmadge (Wetona), Fred Huntley (il capo tribù Quannah), Thomas Meighan (John Hardin), Gladden James (Tony Wells), Fred Turner (il pastore David Wells), Princess Uwane Yea (Nauma), Charles Edler (il comanche Jack), White Eagle (Nipo), Black Wolf (Passequa), Black Lizard (Eagle). Prod.: Joseph M. Schenck per Norma Talmadge Film Corporation ■ 35mm. L.: 1990 m. D.: 87' a 20 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI - National Archive

Tratto dal successo teatrale di George Scarborough, *The Heart of Wetona* è un film ingegnosamente confezionato su misura per Norma Talmadge. L'attrice interpreta una mezzosangue, Wetona, la cui tribù dei Piedi Neri vive in una riserva sotto la sorveglianza del rappresentante del governo John Hardin. Wetona è innamorata di un bianco smidollato e sposa Hardin per proteggere l'identità dell'amato dalla vendetta di suo padre, il pellerossa Quannah (una vendetta peraltro ipocrita, dato che la madre di Wetona è bianca). I dilemmi morali di Wetona sono ben gestiti nella sceneggiatura molto professionale di Mary Murillo in questa tipica produzione di qualità per una Norma Talmadge vicina all'apice della fama. Murillo iniziò a lavorare per la società di produzione della Talmadge nel 1917 e scrisse per lei *The Secret of the Storm Country* (1917), *Her Only Way* (1918), *The Forbidden City* (1918), *Yes or No* (1920), *The Passion Flower* (1921) e *The Sign on the Door* (1921). *Heart of Wetona* fu il suo primo film dopo la nomina a capo-sceneggiatrice. Se le tensioni intriganti che paiono sul punto di imporsi sono lasciate cadere a favore di un prevedibile scontro finale tra bianchi e indiani, l'insolita ambientazione (una riserva indiana, con veri Comanche) e

alcune magnifiche scene in esterni fanno del film un vero piacere per gli occhi. Con un po' di fantasia, l'incrocio tra la tematica razziale e alcune inquadature che dagli interni si aprono su esterni assolati in un paio di occasioni potrebbe far pensare a *Sentieri selvaggi*.

Luke McKernan

Adapted from George Scarborough's hit Broadway production, The Heart of Wetona is an astutely crafted star vehicle. Norma Talmadge plays a half-breed, Wetona, whose Blackfoot tribe live on a reservation, overseen by government agent John Hardin. Wetona is in love with a feckless white man, and ends up marrying Hardin to protect the identity of her lover from her vengeful Indian father Quannah (a hypocritical vengeance it is too, given the ethnicity of Wetona's unseen mother). The moral dilemmas faced by Wetona are nicely balanced in Mary Murillo's professional scenario, in what is a typically high-classed production from when Norma Talmadge was on the way to the peak of her popularity. Murillo started work for Norma Talmadge Film Productions in 1917 and wrote for her The Secret of the Storm Country (1917), Her Only Way (1918), The Forbidden City (1918), Yes or No (1920), The Passion Flower (1921) and The Sign on the Door (1921), with The Heart of Wetona being the first title she wrote after having been appointed as Talmadge's leading screenwriter. If the piquant tensions that seem about to come to the fore are dropped for a predictable final confrontation between whites and Indians, the film's unusual reservation setting (with genuine Comanche players) and some quite gloriously filmed exteriors make this a real viewing pleasure. With a bit of imagination, one might look at the miscegenation theme combined with some distinctive shots from interiors out into the bright sunlight and think that there is a reminder or two here of The Searchers.

Luke McKernan

MON GOSSE DE PÈRE

Francia, 1930 Regia: Jean de Limur

■ T. it.: *Quel ragazzaccio di papà*. Sog.: dalla pièce omonima di Léopold Marchand. Scen.: Jean de Limur, Léopold Marchand. Scen. tecnica: Mary Murillo. F.: Georges Asselin, René Colas, Otto Kanturek. Scgf.: Jacques Colombier. Mus.: José Maria de Lucchesi, René Pujol. Int.: Alice Cocea (Yvonne), Adolphe Menjou (Jérôme Rocheville), Olga Valéry (Mado), Roger Tréville (Gérald), Pauline Carton (la portinaia), André Marnay (Lepetissale), Charles Redgie (Stanley), Nicole de Rouves, Renée Savoye (la segretaria). Prod.: Pathé-Natan ■ 35mm. L.: 2262 m. D.: 80'. Bn. Versione francese / *French version* ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Probabilmente non sapremo mai in che misura Mary Murillo contribuì a *Mon gosse de père*, un film del misterioso attore, scrittore e regista Jean de Limur. Certamente Mary ebbe un ruolo importante nella realizzazione della (perduta) versione inglese del film, *The Parisian* (1931), per cui scrisse i dialoghi, mentre i titoli di testa di *Mon gosse de père* la accreditano alla voce "scénario technique". La sua presenza in questa produzione è stata per noi l'occasione d'una bella scoperta: questo film poco conosciuto, di non grande rilievo ma davvero interessante, con un meraviglioso Adolphe Menjou nel ruolo di un dandy d'epoca prebellica che mai e poi mai, fino ad ora, ha pensato che il lavoro possa far parte della vita umana. Le sue sono qualità diverse, superiori: spirito, sensualità, eleganza, ironia, e tutto quel che ci vuole per fare un vero parigino. La nemesi gli si presenta nella persona del figlio: l'intreccio sviluppa poi il conflitto di culture e generazioni, l'*art de vivre* del passato vs 'il tempo è denaro' del presente.

C'è qualcosa di speciale in questa commedia, un'insolita immediatezza, momenti di sospensione e di freschezza, lunghe sequenze senza dialogo e con sola musica o, al contrario, solo

dialogo e niente musica. Il sonoro, ancora nelle sue fasi sperimentali, certamente ne accresce il fascino. *Mon gosse de père* comincia come una commedia boulevardière e non si allontana mai veramente da quello stile, ma migliora mano a mano che va avanti e al quarto rullo diventa davvero divertente. Pochi film ci offrono con altrettanta generosità un Menjou nel pieno del suo fulgore. Forse non sappiamo molto di Mary Murillo, non sappiamo molto di de Limur, e magari vorremmo saperne di meno su Menjou, ma... che attore!

Mariann Lewinsky

We will probably never know what Mary Murillo contributed to Mon gosse de père, a film by the elusive actor, writer and director Jean de Limur. She certainly had an important part in its (lost) English language version, The Parisian (1931), scripting the dialogue, while opening titles for Mon gosse de père credit her for the "scénario technique". Our main interest in her connection to the production lies in letting us have a wonderful time discovering an unknown film of not much importance but much interest, with a marvelous Adolphe Menjou superbly acting a pre-war dandy who so far never, ever considered that work might be part of human life. He boasts different, superior qualities: wit, sensuality, elegance, irony, and all the rest it takes to be Parisian. Nemesis appears in the person of his son: the plot evolves along the clash of cultures and generations, L'Art de vivre of the past vs. 'Time is Money' of the present. There is something peculiar about this comedy, an unusual immediacy, moments of stillness and freshness, long sequences without dialogue and only music or the other way round, only dialogue and no music. Yes, the sound, still in its experimental early stage, definitely adds to the charm. The film starts as a boulevard play and never strays far from that style, but it gets better and by reel four turns highly enjoyable. There are few occasions to get as much prime Menjou as we do here. We may not know much

about Murillo, we do not know about de Limur, and we wish we knew less about Menjou, but... what an actor!

Mariann Lewinsky

MY OLD DUTCH

GB, 1934 Regia: Sinclair Hill

■ Sog.: Leslie Arliss. Scen.: Mary Murillo, Bryan Edgar Wallace, Marjorie Gaffney, Michael Hogan. F.: Leslie Rowson. M.: Derek Twist. Scgf.: Peter Proud. Int.: Gordon Harker (Ernie), Betty Balfour (Lil), Florrie Forde (Aunt Bertha), Michael Hogan (Bert), Finlay Currie (il medico), Mickey Brantford (Jim), Glennis Lorimer (Valerie Paraday), Peter Gawthorne (sig. Paraday), Frank Pettingell (zio Alf), Robert Nainby (il nonno), Bill Shine (il cugino Aarry). Prod.: Gainsborough Pictures ■ 35mm. L.: 2000 m. D.: 81'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: BFI - National Archive

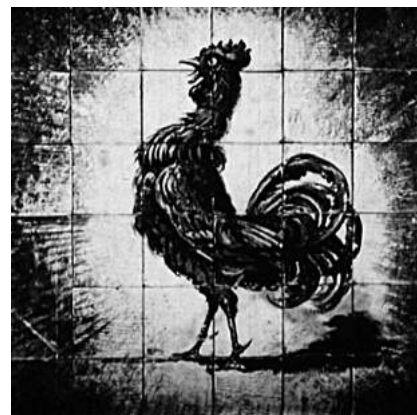
Mary Murillo faceva parte dell'ottima squadra di sceneggiatori di questo film confezionato su misura per Betty Balfour e ispirato alla celebre canzone del 1892 di Albert Chevalier, stella del music-hall inglese che ne aveva tratto un collaudato sketch e persino una produzione teatrale. Betty Balfour e Michael Hogan sono Lil e Bert, una coppia di proletari londinesi che "si fidanzano a Hampstead Heath, si sposano, hanno un figlio, sacrificano tutto per fare di lui un vero signore e lo perdono in guerra". Il folklore Cockney è garantito da Gordon Harker e dalla regina del music-hall Florrie Forde. Ma oggi troviamo interessante soprattutto la *mise en abyme* ambientata in un cinema in cui vengono proiettate scene della versione del 1915 (oggi perduta) di *My Old Dutch* con Albert Chevalier nei panni di Joe e Florence Turner nel ruolo di Sal. La canzone originale che sta al centro del dramma narra la storia sentimentale di un uomo anziano che canta le lodi della fedele moglie sposata quarant'anni prima. L'espressione 'my old Dutch' si riferisce probabil-

mente a una rima in dialetto Cockney: Dutch plate/mate oppure Duchess of Fife/wife, a scelta.

Bryony Dixon

Mary Murillo was one of an impressive writing team for this vehicle for popular star Betty Balfour. The film is based on the famous song of 1892 by Albert Chevalier, a major star of the English music-hall, which he performed in for years as a sketch and also produced as a play. Betty Balfour and Michael Hogan star as Lil and Bert – a pair of working class Londoners who "get engaged on Hampstead Heath, marry, have a son, sacrifice everything to make him a 'gent' and lose him in the war". Cockney colour is provided by Gordon Harker and music-hall legend, Florrie Forde and most interesting for us today, the film contains a mise en abyme set in a cinema containing scenes from the lost 1915 version of My Old Dutch with Albert Chevalier himself playing Joe and Florence Turner playing Sal. At the heart of the drama the original song tells a sentimental story of an old man singing the praises of his faithful wife of forty years. The term 'my old dutch' allegedly comes from Cockney rhyming slang – either Dutch plate/mate or Duchess of Fife /wife – take your pick.

Bryony Dixon



Japonaiseries



VALENTINA FRASCAROLI PROTAGONISTA

Valentina Frascaroli Leading Lady

Programma a cura di / Programme curated by **Mariann Lewinsky**
Note a cura di / Notes curated by **Mariann Lewinsky, Michele Canosa, Stella Dagna,**
Claudia Gianetto e Giovanni Lasi

Curiosamente, i quattro grandi comici del muto italiano (nessuno di loro italiano!) si assomigliano molto, e persino a un esperto può capitare di confondere Henri Chapais alias André Deed (in arte Cretinetti o Boireau o Gribouille) con Ferdinand Guillaume (in arte Tontolini, poi Polidor), Raymond Frau (Krikri, poi Dandy) o Marcel Perez (Robinet).

È invece impossibile confondere le tre attrici italiane che facevano coppia fissa con loro. Nilde Baracchi, Lea Giunchi e Valentina Frascaroli sono così diverse, come lo sono un tulipano, un garofano e un mughetto: la Baracchi è una bruna imperiosa con un fisico da contadina intrepida, la bionda Lea una monella sempre pronta a spaccare tutto, e Valentina, la simpaticissima, graziosissima Valentina, è una gioia per gli occhi.

Valentina Frascaroli (1890-1955) viene scritturata dalla Itala nel 1909 e appare in seguito in numerose comiche di Cretinetti. Se lui è una maschera, altrettanto lo è lei, briosa Colombina del cinema, furba, maliziosa, sapiente e civetta. Ma più brava e più versatile del suo compagno, Valentina ha una doppia carriera: è attrice comica (con Deed e da sola, nella serie Gribouillette prodotta dalla Pathé) ed è *jeune ingénue* in drammi come *Sacrificata!* (1910), un notevole film delle origini, miracolosamente sopravvissuto.

Sfogliando la stampa d'epoca si capisce che Valentina Frascaroli era un'attrice molto amata e apprezzata. Dei suoi circa cento film non è rimasto molto, ma quel poco che resta è fuori del comune: un frammento di *L'emigrante* (Febo Mari, 1915), la copia incompleta di *Le memorie di una istitutrice* (una *Jane Eyre* italiana, 1917) e soprattutto *Il delitto della piccina*, film politico del 1920 bloccato dalla censura, probabilmente mai distribuito e forse per questo rinvenuto in una copia nitrato d'epoca perfettamente integra. Singoli fotogrammi ritagliati permettono un'approssimativa ricostruzione del finale italiano perduto di *Tigre reale* (1916), dove la Frascaroli ha un ruolo di rilievo, mentre risulta quasi invisibile nella versione (d'esportazione) del film di cui disponiamo. Lo stesso vale purtroppo per la mini-serie di fantascienza nera *Mado*, concepita e girata da André Deed: la prima parte è andata perduta, la terza non è mai stata girata e nel frammento sopravvissuto Valentina, nei panni della cattivissima contessa Mado, è solo una fuggevole presenza. Vorrei tanto ritrovare *Il documento umano* (1920), prima puntata della trilogia, e quel che manca alla seconda, *L'uomo meccanico* (1921), incubo nato dalla prima guerra meccanizzata della storia.

Ringrazio Marco Grifo (delle Brigate Irma Vep) per il suo contributo alla filmografia di Valentina Frascaroli.

Mariann Lewinsky

Strangely, the four great comic actors of Italian silent film (though not a single Italian among them) shared a close physical resemblance, and even an expert might confuse Henri Chapais, a.k.a. André Deed (stage names: Cretinetti, Boireau or Gribouille) with Ferdinand Guillaume (Tontolini, and later Polidor), Raymond Frau (Krikri, later Dandy) or Marcel Perez (Robinet).

It is unthinkable, on the other hand, and impossible, to confuse the three Italian actresses who played their regular partners. Nilde Baracchi, Lea Giunchi and Valentina Frascaroli are as different from one another as a tulip, carnation and lily of the valley: Baracchi, a dark-haired domina with the physique of a fearless peasant-woman; the blonde Lea, a tomboy ready to smash anything in her path; and Valentina, the ever-endearing, ever-lovely Valentina, a source of joy for anyone who sees her.

*Valentina Frascaroli (1890-1955) was signed up by Itala in 1909 and subsequently appears in numerous comic scenes by Cretinetti. If he is a 'maschera', a character type, she is too: an effervescent, affable Columbine of the cinema, cunning and catty, wise, clever and coquettish. But she was better than him, and more versatile, and she had a dual career, not only as comic actress alongside Deed, and alone in the Gribouillette series produced by Pathé, but also as a jeune ingénue in dramatic titles such *Sacrificata!* (1910), a very early and remarkable film which has miraculously survived.*

*Leafing through period publications we can gather that Frascaroli was a much-loved and appreciated actress. Little remains of her filmography (over 100 titles) but the meagre residue is noteworthy: a fragment of *L'emigrante* (Febo Mari, 1915), an incomplete copy of an Italian *Jane Eyre*, *Le memorie di una istitutrice* (1917), and above all *Il delitto della piccina*, a political film of 1920, given the thumbs down by the censors, probably never distributed and maybe for that reason rediscovered in its entirety in a period nitrate copy.*

*Single cut-out frames allow us to fill in the lost Italian conclusion of *Tigre reale* (1916), in which Frascaroli plays an important role, whereas this is almost invisible in the version (made for export) we have of this diva film. Sadly the same is true of the dark science-fiction mini-series *Mado*, conceived and shot by André Deed: a lost opening, a third section that was never shot, and a fragment of the central part with only occasional moments showing Valentina in the role of the evil Countess Mado. I would so love to rediscover *Il documento umano* (1920), the first episode of the trilogy, and the missing parts from the second, *L'uomo meccanico* (1921), a nightmare engendered by the first mechanical war.*

Heartfelt thanks to Marco Grifo (member of the Brigade Irma Vep) for his help in establishing the filmography of Valentina Frascaroli.

Mariann Lewinsky

PROGRAMMA 1: VALENTINA PLURIVALENTE PROGRAMME 1: VALENTINA THE MULTITASKER



Valentina Frascaroli con André Deed



Sacrificata!

L'emergente industria cinematografica italiana va a caccia di talenti in Francia, alla Pathé. Nel 1906 la Cines recluta Gaston Velle – con la sua squadra di collaboratori –, e verso la fine del 1908 Giovanni Pastrone convince André Deed (Henri Chapais, 1879-1940) a lavorare per la torinese Itala. La serie di Cretinetti, circa novanta film girati da Deed tra il 1909 e il 1911, è un'impresa senza precedenti in termini di popolarità internazionale, successo economico, fidelizzazione del pubblico ed estetica seriale. Cretinetti fonda di fatto lo star system, e le compagnie cinematografiche di tutto il mondo cominciano a mettere in produzione serie comiche.

In *Le due innamorate di Cretinetti*, magnifico esemplare della serie e del cinema comico italiano del 1911, gli attori mettono gaiamente in scena la coreografia d'un trattato aritmetico sui numeri dispari: 1 uomo + 2 donne + 2 uomini = 2 coppie + 1 uomo solo. Più tardi, Lubitsch userà lo stesso tipo di schema matematico per costruire sequenze d'altrettanto esilarante grazia. A Torino André Deed e Valentina Frascaroli diventano compagni di lavoro e di vita; e quando Deed nel 1912 ritorna in Francia, la serie che realizza per la Pathé ha per protagonista una coppia, il Boireau dello stesso Deed e la Gribouillette di Frascaroli. In *Boireau et Gribouillette s'amuse* i due sono bambini che fanno baldoria distruggendo quel che capita loro a tiro; poi si mettono a giocare agli adulti, e per un fugace vertiginoso momento noi ci godiamo lo spettacolo di due interpreti (adulti) d'una *scène comique* infantile che si divertono a far finta d'essere il padre ubriacone e la madre disperata d'una cupa *scène dramatique*... *Boireau s'expatrie* è soprattutto una celebrazione della versatilità di Valentina: in un vorticoso cambio di ruoli, maschili e

femminili, popola i sogni di Boireau. Durante la guerra – Deed viene richiamato dall'esercito francese nel 1916 – Valentina Frascaroli è di nuovo in Italia, dove appare in grandi film (*Tigre reale*) e in ruoli importanti (Jane Eyre). Nessun dubbio sul suo talento d'attrice comica, ma che dire delle sue qualità drammatiche? In *Le memorie di una istitutrice* vediamo la giovane attrice chiaramente lasciata a se stessa, senza il sostegno d'una regia. La sua è una buona prova, in un modo semplice, delicato. Ed è davvero incantevole. La carriera d'attrice di Valentina Frascaroli ha termine nel 1923 (se escludiamo un ruolo minore nella versione francese di *Ariane* di Paul Czinner, nel 1931). Dopo la Seconda guerra mondiale, Fellini la chiama per affidarle piccole parti: gli ultimi film in cui compare (non accreditata) sono *I vitelloni* e *La strada*.

Mariann Lewinsky

The emerging Italian film industry went talent-shopping in France, chez Pathé. In 1906 Cines recruited Gaston Velle – with a team of collaborators – and in late 1908 Giovanni Pastrone convinced André Deed (Henri Chapais, 1879-1940) to work for Itala Film in Turin. The Cretinetti series created by Deed, some ninety films from 1909 to 1911, was groundbreaking for its unprecedented worldwide popularity, financial success, audience loyalty and seriality. Cretinetti launched the star system, and film companies everywhere joined in producing comic series.

In Le due innamorate di Cretinetti, a beautiful specimen of the series and of Italian comedy in 1911, the actors joyously perform a choreographed odd-numbered equation: 1 man + 2 women + 2 men = 2 couples + 1 lonely man. Lubitsch would later use this kind of mathematics to construct sequences of equally compelling hilarity.

In Turin, André Deed and Valentina Frascaroli became partners in work and life; and when Deed returned to France in 1912, the series he made for Pathé centred on a couple, Deed's Boireau and

Frascaroli's Gribouillette. In Boireau et Gribouillette s'amuse, they are children who revel in destruction. While the playmates have fun in playing adults, we see for a sublime, fleeting moment the adult performers of a scène comique having fun pretending to be the drunkard father and the desperate mother of a heavy-going scène dramatique. Boireau s'expatrie looks much like a celebration of Valentina's versatility; in fast-changing roles, both male and female, she peoples Boireau's nightmare. During the war – Deed was drafted into the French army in 1916 – Frascaroli worked again in Italy, appearing in big features (Tigre reale) and important roles (Jane Eyre). She's unquestionably brilliant in her comic films, but what about her dramatic talents? In Le memorie di una istitutrice you can see the young actress clearly left on her own, without any direction. She does a good job, in a pleasant, unpretentious way: she is charming. The bulk of Frascaroli's acting career ended in 1923 (except for a minor role in the French-language version of Ariane by Paul Czinner, in 1931). After WWII, Federico Fellini had the good sense to give her bit parts. Her very last films, as an uncredited extra, are I vitelloni and La strada.

Mariann Lewinsky

BOIREAU ET GRIBOUILLETTE S'AMUSENT

Francia, 1912 Regia: André Deed

■ Int.: Valentina Frascaroli, André Deed. Prod: Pathé frères ■ 35mm. L.: 127 m. D.: 7' a 17 f/s. Bn ■ Da: EYE Filmmuseum ■ Restaurato nel 2001 da EYE / Preserved in 2001 by EYE

LE DUE INNAMORATE DI CRETINETTI

Italia, 1911 Regia: André Deed

■ T. alt.: *Cretinetti tra due fuochi*. Int.: Valentina Frascaroli, André Deed. Prod.:

Itala Film ■ 35mm. L.: 184 m. D.: 10' a 17 f/s. Bn ■ Da: EYE Filmmuseum

LE MEMORIE DI UNA ISTITUTRICE

Italia, 1917 Regia: Riccardo Tolentino

■ T. int.: *Jane Eyre*. T. alt.: *L'orfanello di Londra*. Sog.: dal romanzo *Jane Eyre* (1847) di Charlotte Brontë. F.: Guido Silva. Int.: Valentina Frascaroli (Jane Eyre), Dillo Lombardi (signor Rochester), Fernanda Sinimberghi. Prod.: Latina Ars ■ 35mm. L.: 754 m (incompleto, l. orig. 1605 m). D.: 38' a 18 f/s. Bn da un originale imbibito / Bw from tinted nitrate. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI - National Archive

BOIREAU S'EXPATRIE

Francia, 1913 Regia: André Deed

■ Int.: Valentina Frascaroli, André Deed. Prod: Pathé frères ■ 35mm. L.: 175 m. D.: 9' a 18 f/s. Bn ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film



PROGRAMMA 2: VALENTINA PROTAGONISTA PROGRAMME 2: VALENTINA LEADING LADY



Gribouillette dactylographe

In veste di protagonista Valentina Frascaroli evidenzia una volta di più le straordinarie doti di versatilità che le consentono di impersonare con egual maestria il personaggio comico di Gribouillette o la parte di Mena in *Sacrificata!*, il primo film drammatico in cui, nel 1910, le viene affidato il ruolo principale. Interpretando la giovane contadina insidiata da un proprietario terriero senza scrupoli, Valentina già mette in mostra quelle doti espressive che le varranno l'amore appassionato di una generazione di spettatori. Il film è una denuncia delle prevaricazioni che i braccianti agricoli sono costretti a subire dal padronato fondiario.

Figlia del manovale vessato in terra straniera in *L'emigrante*, aspirante suicida per colpa del padre alcolizzato in *Il grande veleno*, giovane operaia internata in manicomio in *Il segreto del vecchio Giosué*, Valentina Frascaroli è una delle attrici italiane che meglio ha interpretato le inquietudini del dramma sociale, filo-

ne cinematografico a cui si ascrive a pieno titolo *Il delitto della piccina*. Scritto e diretto nel 1920 da Adelardo Fernández Arias, il film, che narra dell'assassinio di un dirigente di una fabbrica, compiuto per legittima difesa da una giovane operaia insidiata dall'uomo, intende mettere a nudo le aberrazioni che continuano ad avvelenare i rapporti tra industriali e classe operaia; all'epoca, il tema è di scottante attualità visto che l'Italia sta soffrendo quel lungo periodo di laceranti scontri sociali e sindacali che passerà alla storia come il 'biennio rosso': la stretta attinenza alla contemporaneità in un momento tanto turbolento spingerà la censura a vietare l'uscita del film. La biografia dello spagnolo Arias (1880-1951), *metteur en scène* di *Il delitto della piccina*, è interessante. Intellettuale poliedrico, impegnato politicamente, è romanziere, drammaturgo, giornalista. La sua prima esperienza cinematografica risale al 1912, quando realizza un'*actualité reconstituée* sull'as-

sassinio del primo ministro spagnolo, José Canalejas Méndez. Tra il 1915 e il 1920 è attivo sulla scena cinematografica italiana e partecipa alla realizzazione di almeno diciassette film, di cui spesso è, contemporaneamente, soggetto, sceneggiatore, interprete e regista. Arias sarà anche produttore, fondando prima la Victoria Film, quindi la Titan e infine la Arias Film, la casa di produzione di *Il delitto della piccina*, unico titolo superstite della filmografia di Arias, il quale, tornato in Spagna, riprenderà la carriera letteraria e giornalistica, segnalandosi, durante la Guerra civile, per l'impegno militante in favore della causa falangista.

Giovanni Lasi

As leading lady Valentina Frascaroli demonstrated her extraordinary versatility, portraying the comic character Gribouillette just as masterfully as Mena in Sacrificata! of 1910, the first dramatic film in which she was the lead. Performing as a young peasant harassed by an unscrupulous landowner, Valentina revealed that expressive power that would win over a generation of viewers. The picture was a criticism of the abuse farm workers were forced to endure at the hands of the landowners.

The daughter of a troubled laborer in a foreign land in L'emigrante, daughter on the brink of suicide due to her father's alcoholism in Il grande veleno, a young worker put in a mental hospital in Il segreto del vecchio Giosué, Valentina Frascaroli is one of the Italian actresses who best portrayed the concerns of social drama, the film genre to which Il delitto della piccina rightfully belongs. Written and directed in 1920 by Adelardo Fernández Arias, the film, which tells the story of the murder of a factory manager, carried out in legitimate self-defence by a young female worker he harasses, sets out to expose the aberrations poisoning the re-

relationship between industrialists and the working class; at the time, this theme was powerfully relevant considering that Italy was experiencing a period of intense social unrest and union clashes that would go down in history as the 'biennio rosso' (red biennium): the film's close connection with reality at such a turbulent time drove censors to prohibiting its release.

The biography of the Spaniard Adelardo Fernández Arias (1880-1951), metteur en scène of *Il delitto della piccina*, is intriguing. A multi-faceted and politically involved intellectual, Arias was a novelist, playwright and journalist. His first experience with film dates back 1912, when he directed an actualité reconstituée on the assassination of the Spanish Prime Minister, José Canalejas Méndez. Between 1915 and 1920 he was active in the Italian film industry and collaborated on at least seventeen films, of which he was often simultaneously screenwriter, actor and director. Arias also became a producer; he first founded Victoria Film, then Titan and later Arias Film, the production company of *Il delitto della piccina*, its only surviving film. When Arias returned to Spain he resumed his literary and journal-

istic career and became known, during the Spanish Civil War, for his militant commitment to the Falange movement.

Giovanni Lasi

SACRIFICATA!

Italia, 1910 Regia: Oreste Mentasti

■ Int.: Valentina Frascaroli, Dante Testa, Emilio Ghione, Alexandre Bernard. Prod.: Itala Film ■ 35mm. L.: 257 m. D.: 14' a 16 f/s. Col. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

GRIBOUILLETTE DACTYLOGRAPHE

Francia, 1914 Regia: André Deed

■ Scen: André Deed. Int.: Valentina Frascaroli. Prod.: Pathé frères ■ 35mm. L.: 257 m. D.: 13' a 18 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque française ■ Copia di conservazione realizzata nel 2002 da Cinémathèque française / Preserved in 2002 by Cinémathèque française



Il delitto della piccina

IL DELITTO DELLA PICCINA

Italia 1920

Regia: Adelardo Fernández Arias

■ F.: Luigi Lasagno. Int: Valentina Frascaroli, Iganzio Aguglia, Roberto Feliciano, Amleto Rocca. Prod.: Arias Film ■ 35mm. L.: 821 m. D.: 41' a 18 f/s. Col. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale ■ Restaurato nel 2015 da CSC - Cineteca Nazionale / Restored in 2015 by CSC - Cineteca Nazionale

PROGRAMMA 3: VALENTINA INVISIBLE PROGRAM 3: VALENTINA VANISHES

L'EMIGRANTE

Italia, 1915 Regia: Febo Mari

■ Sog., Scen.: Febo Mari. F.: Natale Chiusano. Int.: Ermete Zacconi (l'emigrante, Antonio), Valentina Frascaroli (sua figlia, Maria), Enrica Sabbatini (sua moglie), Felice Minotti (compagno di lavoro), Amerigo Manzini (il conte), Lucia Cisello (la mezzana). Prod.: Itala Film ■ 35mm. L.: 486 m. (incompleto, l. orig. 1182 m.). D.: 24' a 18 f/s. Bn. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ■ Da: Museo Nazionale del Cinema, Torino

L'emigrante è uno di quei casi di 'storia delle copie' in cui il tempo non è stato clemente e le manipolazioni non

sono state risparmiate. Un vecchio capofamiglia, ridotto in povertà, vende i suoi mobili per emigrare in America dove trova lavoro come manovale. A un infortunio seguono il licenziamento e il rientro, mentre la figlia cede alle lusinghe di un ricco corteggiatore. Nel frammento sopravvissuto, con un metraggio che corrisponde a poco più di un terzo della lunghezza accertata dal primo visto di censura, ritroviamo una sintesi della prima e della seconda parte del film: la partenza del vecchio dalla misera casa con la sofferta separazione da moglie e figlia, la traversata dell'oceano, la dura realtà nell'America latina, fino alla scoperta della truffa

dopo l'infortunio. Le ultime immagini mostrano l'emigrante sconfitto, nuovamente imbarcato su una nave per il ritorno in Italia. La documentazione d'epoca (didascalie su lastra, quaderni di produzione e visti di censura) testimonia come del film siano andati perduti non solo l'intera terza parte ma anche tutti quei passaggi narrativi che sin dalla partenza dell'emigrante mostravano le difficoltà delle due donne rimaste in patria. In particolare non vi è più traccia alcuna della vicenda di sapore manzoniano del fidanzamento e della seduzione della ragazza da parte del ricco conte. Da alcuni inserti s'intuisce come la necessità di denaro del-



L'emigrante (Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino)

le due donne, aggravata dalla malattia della madre, sia una delle ragioni di questo non edificante legame. I personaggi del fidanzato, del conte e dell'intrigante mezzana non compaiono in alcuna inquadratura del film ma li ritroviamo invece in alcune foto di scena, che ben mostrano la metamorfosi della Frascaroli da graziosa fanciulla ad amante del bel mondo. Tra le immagini, un mistero: in una delle foto Antonio ha tra le braccia un bambino, forse figlio di una colpa o di una rivincita cancellatasi coi fotogrammi perduti.

Claudia Gianetto

Time has not been kind to copies of L'emigrante nor have they been spared manipulation. An old paterfamilias reduced to poverty sells his furniture to emigrate to America where he finds work as a laborer. After an accident, he is fired and returns home, while, in the meantime, his daughter has given into the flattery of a rich suitor. The surviving fragment, corresponding in length to a little more than a third of the length mentioned in its first censor certificate, contains a synthesis of the first and second part of the film: the old man leaving his shabby home and sadly leaving behind his wife and daughter, crossing the ocean, the harsh reality in Latin America up to finding out about being cheated after an accident. The final image shows the emigrant demoralized and on a ship again, this time going back to Italy. Period documentation (intertitle plates, production notebooks and censor certificates) reveals that the entire third part of the film was lost as well as the narrative sequences illustrating the problems of the two women who remained in Italy. In particular, there is no longer a trace of the Manzonian subplot of the girl's engagement and her seduction by the rich count. We can infer from a few clips that their need for money due to the mother's illness is one of the reasons behind this less than edifying relationship. The fiancé, the count and the scheming female liaison do not appear in any frame of the film but are found



L'uomo meccanico

instead in some stills that clearly show Frascaroli's metamorphosis from a lovely young girl to high society lover. There's a mysterious picture with Antonio holding a baby, perhaps the product of a mistake or vindication gone with the lost footage.

Claudia Gianetto

L'UOMO MECCANICO

Italia, 1921 Regia: André Deed

■ T. int.: *The Mechanical Man*. Sog., Scen.: André Deed. F.: Alberto Chentreni. Int.: André Deed (Modestino detto Saltarello), Valentina Frascaroli (Mado, l'avventuriera), Gabriel Moresu (prof. D'Ara), Mathilde Lambert (Elena D'Ara), Ferdinando Vivas-May (Ramberti), Giulia Costa. Prod.: Milano film ■ 35mm. L.: 740 m. (incompleto, l. orig.: 1821 m.). D.: 40' a 18 f/s. Col. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

Nel 1921 André Deed gira *L'uomo meccanico*, che misura 1821 metri al visto di censura; è autore del soggetto e della sceneggiatura, oltre che regista e inter-

prete (a fianco di Valentina Frascaroli). *L'uomo meccanico*, però, non è un film autonomo ma il secondo episodio di un 'Cine-Romanzo', seguendo la voga del serial francese e americano. Il progetto prevedeva tre episodi: *Il documento umano*, oggi disperso; *L'uomo artificiale* (poi *L'uomo meccanico*); *Gli strani amori di Mado*, mai mandato ad effetto o rimasto incompiuto. Resta solo *L'uomo meccanico*. Anzi una copia frammentaria del film, il cui stato lacunoso e narrativamente incoerente non è dovuto solo agli insulti del tempo: già la censura lo aveva scorciato. (La fortuna ha graziato la scena del robot gigante che sostiene sulle braccia Mathilde Lambert – svenuta, a seno nudo, non meno erotico della ragazza di *King Kong*). Sulla base di una prima redazione della sceneggiatura, Jean Gili ha favorito una ricostruzione della trama del film (in André Deed, Le Mani, 2005); anche ricomposta, la storia resta improbabile. Comunque, le incongruenze non guastano l'originalità, né le straordinarie trovate. *L'uomo meccanico* incrocia tre generi: il burlesque, il serial d'avventura, la fantascienza.

Il burlesque è garantito dalla presenza di André Deed, qui chiamato 'Saltarello'. Per il serial avventuroso, abbiamo 'Mado, l'avventuriera': Valentina Frascaroli, dal profilo elegante e lo sguardo isoscele tagliato da una cappa nera. Sorella di Pearl White e di Musidora. Cioè il femminile moderno e urbano, contro le dive bruciate dal sacro fuoco dannunziano, l'immaginario floreale, l'estetismo scaduto.

La fantascienza: c'è uno schermo che preannuncia la televisione (all'epoca appena un vago esperimento), ma soprattutto c'è un robot, gigantesco, comandato a distanza attraverso un tele-visore. Questo uomo meccanico, con le sue sembianze 'a stufa', non ha precedenti. Diventerà presto un motivo tematico-figurativo negli episodi maggiori dell'estetica meccanica d'avanguardia e, trent'anni dopo, un'icona della fantascienza americana. André Deed, già corpo disarticolabile e 'uomo moltiplicato' (*Cretinetti che bello!*, 1909), lascia lo schermo allo scontro finale, propriamente elettrico e pirotecnico, tra due robot.

Ultima cosa: Mado è il capo dei banditi. Da quanto resta del film non risulta immediato. Perciò ho qui proditoriamente svelato il segreto. Per castigaremi, stanotte Mado verrà a visitare i miei sogni.

Michele Canosa

In 1921 André Deed shot L'uomo meccanico (The Mechanical Man), 1821 meters long according to its censor certificate; he was the author of the film's storyline and screenplay, its director and actor (alongside Valentina Frascaroli). L'uomo meccanico was not, however, a film in its own right but the second episode of a 'Cine-Romanzo' following the trend of the French and American serial. Three episodes were planned for the project: Il documento umano, now lost; L'uomo artificiale (later L'uomo meccanico); Gli strani amori di Mado, which was either left unfinished or never made. L'uomo meccanico is the only surviving work of the trilogy, or rather a fragmentary copy of it. Its incomplete and narratively incoherent state is not only due to the damage of time: censors also saw to shortening it. (Luck saved the scene of the giant robot carrying Mathilde Lambert – unconscious, bare-breasted and no less erotic than the girl in King Kong). Based on the first draft of the screenplay, Jean Gili helped reconstruct the film's plot (in André Deed, Le Mani, 2005); even when reconstructed, the story seems improbable. In any event, the inconsistencies do not spoil the film's originality nor its extraordinary inventions. L'uomo meccanico is a hybrid of three genres: burlesque, adventure serial and science fiction. André Deed, acting here as 'Saltarello', provides the burlesque.

The adventure serial comes with the character 'Mado, the adventures': Valentina Frascaroli peeking through a triangular opening of her black cloak. Pearl White's and Musidora's Italian sister. She embodies the modern urban woman in juxtaposition with the divas burned by D'Annunzio's sacred fire, flowery imagery and a declining aestheticism.

Science-fiction: there is a screen that heralds the arrival of television (at the time just a loose experiment), but more importantly there is a gigantic robot remotely controlled by a TV set. This mechanical man with his stove-like appearance is without precedent. It soon became a theme of the most important instances of the avant-garde 'mechanical aesthetics', and thirty years later it would become an icon of American science-fiction. André Deed, who had already made his appearance as a body that can be dismembered and multiple man (Cretinetti che bello!, Too Much Beauty, 1909), leaves the screen after the electric and explosive showdown between two robots.

Spoiler alert: Mado (Valentina Frascaroli) is the head of a criminal gang. It is not something you would immediately understand from what remains of the film. So I am treacherously revealing the secret here. As punishment Mado will be in my dreams tonight.

Michele Canosa

PROGRAMMA 4: VALENTINA REDIVIVA PROGRAMME 4: THE RETURN OF VALENTINA

TIGRE REALE

Italia, 1916 Regia: Giovanni Pastrone
(Piero Fosco)

■ Sog.: dalla novella omonima di Giovanni Verga (1873). F.: Giovanni Tomatis, Segundo de Chomón. Int.: Pina Menichelli (la contessa Natka), Alberto Nepoti (Giorgio La Ferita), Febo Mari (Dolski), Gabriele Moreau (il conte), Ernesto Vaser (ricco droghiere), Valentina Frascaroli

(Erminia). Prod.: Italia Film ■ 35mm. L.: 1592 m. D.: 79' a 18 f/s. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema, Torino

Nella copia di *Tigre reale* che oggi conosciamo la contessa Natka, al secolo Pina Menichelli, dopo aver seminato passione e morte sul suo estenuato cammino di diva, si redime in un frettoloso happy end: il grande incendio

dell'albergo in cui si era recata per morire accanto all'amante le offre occasione di rinascita simbolica dalle fiamme del peccato e la libera provvidenzialmente del legittimo marito. Non solo la dark lady fedifraga non viene punita dal destino, ma guarisce dal suo male e può godersi alla luce del sole le gioie della passione ricambiata.

Questa chiusa può sorprendere chi ha familiarità con la mentalità italiana



Dettaglio del 'campionario colore' di *Tigre reale* (Coll. Museo Nazionale del Cinema, Torino)

dell'epoca, solitamente tesa a celebrare la funzione sacrificale della donna, sia essa sposa o 'traviata'. Un altro piccolo mistero, apparentemente di tutt'altra natura, riguarda la presenza nel film di Valentina Frascaroli, annunciata dai titoli di testa e celebrata nelle recensioni ma della quale nella copia non appare traccia. Qualcosa non torna?

Lo studio dei documenti di produzione e delle recensioni d'epoca ci rivelano che è proprio così. Il finale sopravvissuto è quello di una speciale versione inglese, evidentemente adattata per il gusto di un pubblico ritenuto di mentalità più aperta. In origine ben altro era il destino dei personaggi: in linea con la novella di Verga da cui il film è tratto, quando Natka ritorna da lui, Giorgio non è impegnato con una sacrificabile fidanzata, bensì sposato con Erminia e padre di un bimbo piccolo. L'alternativa tra passione e famiglia si traduce in un montaggio che alterna l'incontro notturno tra gli amanti con la disperazione della moglie/madre che veglia sulla culla del figlio improvvisamente ammalatosi di difterite. A interpretare la difficile parte di Erminia, contralt-

re alla presenza magnetica della diva Menichelli, Pastrone chiamò proprio Valentina Frascaroli. Della sua interpretazione rimane una traccia preziosa nei fotogrammi cuciti sul 'campionario colore', un documento di produzione utile ai tecnici di laboratorio addetti al montaggio e alla tintura.

Stella Dagna

In the copy of Tigre reale we know of today, after her life as a diva sowing passion and death, Countess Natka (Pina Menichelli) redeems herself with a hurried happy ending: the great fire in the hotel where she went to die at her lover's side offers her a symbolic rebirth from the flames of sin and providentially frees her from her husband. Not only does the faithless dark lady escape being punished by fate, but she also recovers from her misdeed and can bask in the joy of mutual love.

This ending may surprise those familiar with the Italian mentality of the time, which usually celebrated the sacrificial role of women, whether bride or a 'woman led astray'. A mystery of a seemingly different nature is Valentina Frascaroli's

role in the film. Announced by the opening credits and praised in reviews, there is no trace of her in the copy we have today. Is something not right?

Study of production documents and period reviews confirm that this is the case. The surviving ending is from a special English version, apparently adapted to a public with a more open mind. Originally, the characters' fate was quite different: like Verga's novel on which the film is based, when Natka returns to Giorgio, he is not engaged to an expendable girlfriend but married to Erminia and the father of a baby. The alternation between passion and family is translated into alternating scenes of the lovers' nocturnal tryst and the wife/mother's desperation as she keeps watch over her son suddenly ill with diphtheria. Pastrone called on Valentina Frascaroli to play the difficult part of Erminia, the counterpart to Menichelli's magnetic presence. A trace of her performance lives on in the frames stitched on to the 'color sample', a production document used as an aid by lab technicians who edited and dyed the film.

Stella Dagna

A black and white portrait of a woman with dark, wavy hair, looking directly at the camera. She is wearing a large, ornate hat with many white feathers and a light-colored veil. Her dress is light-colored with ruffled shoulders.

ADORATI BLUEBIRDS

Beloved Bluebirds

Programma e note a cura di / *Programme and notes curated by* Hiroshi Komatsu e Mariann Lewinsky

Tom: "Perché proprio un cane della Livonia?"

Annette: "È un desiderio che ho fin da quando ero bambina..."

The Dream Lady (1918)

Perché un programma dedicato ai Bluebird Photoplays? È un desiderio che ho fin dai tempi in cui si diceva che nessuno di questi film era sopravvissuto. O dal 1991, l'anno in cui venne proiettato a Pordenone *Shoes*, capolavoro di Lois Weber, la grande regista che nel 1916 lavorava per la Universal e per il marchio consociato Bluebird Photoplays. Attualmente, circa trenta titoli della Bluebird risultano conservati dagli archivi FIAF. Il nostro programma presenta quattro delle otto copie uniche conservate dagli Archives Français du Film di Parigi, tutte versioni in lingua francese e distribuite in Francia dopo la guerra, nel 1919-1920. "Bluebird vuol dire felicità", diceva M.H. Hoffman, direttore responsabile del marchio, e la felicità era la merce di cui il pubblico europeo aveva più bisogno, dopo gli anni dell'orrore bellico, della devastazione e della morte.

I Bluebird Photoplays hanno molte delle qualità che già avevano assicurato grande successo ai film Vitagraph, prima della guerra: il glamour di attrici molto graziose ma troppo giovani per essere dive, eroine indipendenti al centro di buoni intrecci spesso tratti da romanzi scritti da donne, e, pur all'interno di uno schema ricorrente, una sorprendente originalità di situazioni. Un film che ti solleva l'umore è tutt'altro che da sottovalutare...

Tra le attrici, gli attori e i registi che lavorarono per questa effimera affiliata della Universal, si trova una notevole concentrazione di persone sul punto di diventare star e celebrità, come Carmel Myers, Mae Murray, Rodolfo Valentino, Tod Browning, Rex Ingram, Robert Z. Leonard e Rupert Julian. Julian era il marito di Elsie Jane Wilson, alla quale viene riconosciuta la regia esclusiva di dieci film Bluebird girati tra il 1917 e il 1919 ma che probabilmente partecipò attivamente alla realizzazione di molti altri titoli attribuiti al solo Rupert Julian. Nel 1914 i due entrarono a far parte della Rex Company della Universal, dove conobbero un'altra coppia di registi, Lois Weber e Phillips Smalley. Abbiamo aggiunto il nome di Smalley nei credits di *Dumb Girl of Portici* benché il suo contributo non sia chiaro, e abbiamo inserito il film – attesissimo restauro di una grande produzione – in questa sezione anche se fu prodotto dagli Universal Studios e non dalla Bluebird Photoplays.

Grazie a Eric Loné e a Mark Garrett Cooper per la consulenza e l'ispirazione, a Robert Cotto, Eric Hoyt e l'Alexander Turnbull Library per le immagini, e naturalmente al co-curatore Hiroshi Komatsu per una lunga e bella amicizia.

Mariann Lewinsky

Tom: "Why a Livonian dog?"

Annette: "A desire from my earliest childhood..."

The Dream Lady (1918)

Why a programme dedicated to Bluebird Photoplays? A desire from when it was said that not one existed anymore. Or from 1991, when Shoes, the masterpiece by Lois Weber, the great woman director working in 1916 for Universal and the Universal subsidiary Bluebird Photoplays, was first screened in Pordenone.

At present, about thirty Bluebird Photoplay titles are known to exist in FIAF archives. Our programme presents four of the eight unique prints in the collection of the Archives Français du Film in Paris, all French-language release versions distributed in France after the war, in 1919-1920. "Bluebird stands for happiness", said Bluebird General Manager M.H. Hoffman, and happiness was what European audiences needed most after years of war horror, devastation and death.

Bluebird Photoplays have many of the qualities that made Vitagraph films such a success in prewar Europe: lovely actresses with some glamour but too young to be great stars, independent heroines in good plots often based on novels by women writers, and, within a generic framework, a surprising variety and originality. A feel-good movie should never be undervalued.

Among the actresses, actors and directors who worked for this short-lived subsidiary of Universal, one finds a remarkable concentration of people soon to rise to fame and stardom, among them Carmel Myers, Mae Murray, Rodolpho Valentino, Tod Browning, Rex Ingram, Robert Z. Leonard and Rupert Julian. Julian was Elsie Jane Wilson's husband, and while she gets sole credit for directing ten Bluebird films between 1917 and 1919, she probably participated very actively in the direction of many more, attributed to Rupert Julian alone. In 1914, the two joined Universal's Rex Company and met with another film director couple, Lois Weber and Phillips Smalley. We have added Smalley in the credits of Dumb Girl of Portici, though his contribution is not clear, and we have included the film, a long awaited restoration of a great production, in this section, though it was produced by Universal Studios rather than Bluebird Photoplays.

My thanks for information and inspiration go to Eric Loné and Mark Garrett Cooper, to Robert Cotto, Eric Hoyt and the Alexander Turnbull Library for images, and of course to co-curator Hiroshi Komatsu for a long and beautiful friendship.

Mariann Lewinsky

I Bluebird Photoplays in Giappone

La Bluebird Photoplays, che come la Red Feather, la Butterfly e la Jewel era un'affiliata della Universal Pictures, produsse circa 170 titoli dal 1916 al 1919. La sua filosofia era ottenere film di qualità a basso costo, utilizzando le strutture della casa madre.

Un aspetto molto interessante è che i Bluebird Photoplays furono molto apprezzati in Giappone, dove svolsero un ruolo cardine nell'evoluzione della cinematografia nazionale. Tutti gli studi sulla storia del cinema nipponico pubblicati in Giappone confermano l'importanza di quei film.

Per le giovani generazioni di spettatori giapponesi che avevano conosciuto il mondo attraverso i film americani, i film Bluebird rappresentavano un vero giardino delle delizie. Prima del 1914, i cinefili giapponesi si erano formati esteticamente con il cinema europeo. Durante la guerra i film europei cominciarono però ad arrivare in Giappone con il contagocce e le produzioni americane presero il sopravvento, con grande disappunto di molti spettatori. I film Bluebird, tuttavia, conservavano i valori estetici dei film europei e seppero incantare anche i più giovani, tra i quali c'erano molti futuri registi.

Tadashi Iijima, professore di storia e teoria del cinema all'Università di Waseda, descrisse nel 1972 il suo primo incontro con l'arte cinematografica: "Nel 1917 rimasi molto colpito da un film intitolato *Kuroi Ame*. Era un Bluebird Photoplay, di questo sono certo. E la ragione per cui mi colpì tanto era una scena in cui un uomo con l'impermeabile camminava sotto la pioggia. Ricordo solo quella scena. Era bellissima. Non ricordo niente della trama... Ho cercato ovunque quel film, ma nessuno sembra conoscerlo".

La descrizione del professor Iijima ci incanta profondamente. Sì, questo film esiste ancora. Il suo titolo originale è *The Scarlet Car*. Ed è proprio un Bluebird, diretto da Joseph De Grasse nel 1917.

Hiroshi Komatsu



Sul set di *Dumb Girl of Portici*

Bluebird Photoplays in Japan

Bluebird Photoplays, a subsidiary of Universal Pictures like Red Feather, Butterfly and Jewel, produced about 170 film titles from 1916 until 1919. Its production policy was to achieve a high standard in screen dramas at a low cost, using Universal's facilities.

Interestingly, Bluebird Photoplays were highly appreciated in Japan and their impact was crucial for the development of Japanese film. Any work on Japanese film history published in Japan confirms their particular importance.

For the young generation of film fans in Japan, who experienced the foreign world through American movies, the Bluebird film represented a perfect dream garden. Before 1914, the first generation of film fans in Japan had been formed, aesthetically, by European cinema. During the war, fewer and fewer European films reached Japan, and American productions became dominant. This put off many first generation film fans. However Bluebird films retained the aesthetic values of European films for the Japanese audience and they charmed the young audiences too, among them many future film directors.

Tadashi Iijima, professor of film history and theory at Waseda University, wrote in 1972 about his first encounter with film art: "In 1917, I was deeply impressed by a film called Kuroi Ame. It was a Bluebird Photoplay, I am sure of it. And the reason why I was so impressed with it was a scene in which a man wearing a raincoat walked in the rain. I remember only that scene. It was so beautiful. I don't remember the film's story at all... I have searched for this film everywhere, but nobody seems to know it".

Professor Iijima's description enchants us deeply. Yes, this film still survives. Its original is The Scarlet Car. It is indeed a Bluebird film, directed by Joseph De Grasse in 1917.

Hiroshi Komatsu



Anna Pavlova con Lois Weber sul set di *Dumb Girl of Portici*

THE DREAM LADY

USA, 1918 Regia: Elsie Jane Wilson

■ T. copia: *Et pourquoi pas?*. Sog.: dal romanzo *Why not?* di Margaret Widdemer. Scen.: Fred Myton. Int.: Carmel Myers (Rosamond Gilbert / Annette Stuart), Thomas Holding (John Squire), Kathleen Emerson (Sydney Brown), Harry Von Meter (James Mattison), Philo McCullough (Jerrold), Elizabeth Janes (Allie). Prod.: Bluebird Photoplays, Inc. ■ 35mm. L.: 1102 m. (incompleto, l. orig. 1315 m.). D.: 54' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Tratto dal romanzo *Why not?* di Margaret Widdemer pubblicato nel 1915, questo film era stato concepito come uno spensierato spettacolo destinato al pubblico estivo. La storia è una fiaba moderna declinata al femminile. Carmel Myers è la giovane Rosamond Gilbert (Annette Stuart nella versione francese superstita), che con i 5.000 dollari ereditati dallo zio avvia un'attività di chiromante nell'intento di far avverare i suoi desideri e anche quelli dei suoi avventori. La sua prima cliente è una ricca ragazza di nome Sydney Brown, il cui desiderio è essere un uomo. Rosamond la fa vestire da maschio, e così abbigliata Sydney incontra il solitario James. I due stringono presto amicizia, ma quando Sydney torna agli abiti da ragazza James si rende conto di amarla. Nel frattempo il ricco vicino di Rosamond, John (chiamato Max Standish nella versione francese) finisce vittima di una truffa: Rosamond lo convince a investire negli affari di Jerrold (anche noto come Richard Harold), un truffatore. L'inganno viene smascherato e Rosamond scopre che John la ama: realizzando i sogni degli altri, la ragazza ha trovato la felicità per sé. Il film fu diretto da Elsie Jane Wilson, attrice della Universal e moglie di Rupert Julian, nei cui film figurava spesso. Com'è noto, Carl Laemmle incoraggiava le sue attrici a cimentarsi nella regia. Elsie Jane

Wilson fu tra coloro che accettarono, e *The Dream Lady* fu il suo secondo lungometraggio con Carmel Myers. Gli splendidi scenari che caratterizzano molte produzioni della Bluebird Photoplays si ritrovano anche qui: "Gli scenari sono gradevoli, in particolare gli scorci del lago e le piccole scene nel villino" ("Exhibitor's Trade Review", 3 agosto 1918).

Hiroshi Komatsu

Based on the novel Why not? by Margaret Widdemer published in 1915, this film was intended for the summer audience as a light summer entertainment piece. The story is a modern fairy tale with a feminine touch. Carmel Myers plays the role of Rosamond Gilbert (Annette Stuart in the surviving French version), a girl who inherited \$5,000 from her uncle. With the money, she sets up a fortune teller's stand, trying to make the wishes of her clients and her own desires come true. Her first client is a wealthy girl named Sydney Brown whose wish is to be a boy. Rosamond gives her some boy's clothes and in this disguise, Sydney meets the lonesome James and they soon become friends. But when Sydney resumes to her girl's clothes, James realizes that he loves her. Meanwhile Rosamond's wealthy neighbour John (called Max Standish in the French version) is led into a fake mining deal. Rosamond persuades him to invest money with the business dealings of Jerrold (aka Richard Harold), a swindler. Jerrold's deceit is discovered in the end and Rosamond finds out that she is loved by John. Thus by realizing the dreams of other people, Rosamond finds her own happiness. Elsie Jane Wilson, an actress at Universal, directed this film. She is known as the wife of Rupert Julian and she often appeared in the films her husband directed. As is well known, Carl Laemmle consciously encouraged his actresses to direct films. Elsie Jane Wilson was one of the actresses who did and this was her second feature film with Carmel Myers. The beautiful scenery inherent in many of the Bluebird Photoplays' productions is also seen in

this film: "The scenes are pretty, particularly attractive being the lake views and the tiny bungalow scenes" ("Exhibitor's Trade Review", Aug 3, 1918).

Hiroshi Komatsu

LITTLE EVE EDGARTON

USA, 1916 Regia: Robert Leonard

■ T. copia.: *Elle voulait un foyer*. Sog.: dal racconto omonimo di Eleanor Hallowell Abbott. Scen.: Robert Leonard. F.: R.E. Irish. Int.: Ella Hall (Eve Edgerton), Doris Pawn (Miss Van Eaton), Gretchen Lederer (Cousin Elsa), Herbert Rawlinson (James Barton), Thomas Jefferson (Paul R. Edgerton), Marc Fenton (John Elbertson). Prod.: Bluebird Photoplays, Inc. ■ 35mm. L.: 1090 m. (incompleto, l. orig. 1600 m.). D.: 53' a 18 f/s. Col. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Questo film incantevole è tratto dall'omonimo racconto scritto da Eleanor H. Abbott e pubblicato un paio d'anni prima su una rivista. Sceneggiato dal regista Robert Leonard, che aveva iniziato la sua lunga carriera alla Universal (della quale la Bluebird Photoplays era un'affiliata), fu uno dei suoi primi film con Ella Hall dopo i successi di *The Crippled Hand* e *The Love Girl*. Qui Ella Hall appare "in un ruolo per molti versi più maturo di quelli che l'hanno resa celebre, ma il personaggio della bizzarra scienziata giovanetta che non ha mai conosciuto la vita dei suoi coetanei essendo cresciuta in mezzo ai libri, in un'atmosfera dotta e ammuffita, si addice ai singolari talenti della graziosa diva e le permette di offrire un altro dei suoi accattivanti ritratti" ("The Moving Picture Weekly", 19 agosto 1916). James Barton, ospite di un albergo di montagna, incontra Eve Edgerton, la giovane figlia di un botanico che accompagna il padre nei suoi viaggi attorno al mondo. Durante una gita a cavallo, James scopre che Eve ha una brillante formazione



Who says women can't handle big scenes? Elsie Jane Wilson, Bluebird director, is proof to the contrary.

jewels. Oh, yes, they still do a little stepping, but a lot of it is up and down stepladders instead of the good old fox-trotting.

For the women are handling a great deal of the men's work in the studios, and from all accounts they register real action, and they get real results. It's nothing uncommon to-day to see a woman director in knickers and puttees, or a "property woman" wearing a cap over her coiffure, or women sawing wood or putting up sets in the studio or driving around the country in search of good locations for out-of-door scenes.

Well, why shouldn't they?
Look at the elevator girls.
And the chauffeuses.
And the farmerettes.
And the conductorettes.
And the grocery clerkettes.
And the yeomanettes of the navy.
And the devil dogettes of the marines.
So, ladies and gentlemen—and you

others who read subtitles aloud—attend to the story of how the women have been filling the depleted ranks in the studios, and how they have gone over the top.

There is Mrs. Margaret Whistler, the first property woman on the coast, who for years was a character actress at the "big U," and reputedly one of the best-dressed women in filmland in those days—which you'll agree must have been some well dressed. Now she wears—overalls! And this is how it happened.

One day a few months ago the Western Vitagraph property man in Hollywood was suddenly called overseas to help get hold of a good location on the Rhine for a war picture or something. Other property men were not to be had. So the production manager decided to do the next best thing. He called in Mrs. Whistler, who by that time had deserted "U" for Vitagraph. If, reasoned Mr. Smith, she could make two gowns grow where only one grew

role somewhat more mature than those which have made her reputation, but the character of the strange little girl scientist who has never known the life of creatures of her age and has been reared in the musty atmosphere of learned tomes, suits the peculiar talents of the dainty star, and gives her a chance for another of those appealing studies" ("The Moving Picture Weekly", Aug 19, 1916). James Barton is staying at a resort hotel in the mountains where he meets a young girl Eve Edgarton whose father is a botanist and with whom she travels all over the world. While riding on horseback, James discovers that Eve has brilliant scientific knowledge but she has never found anyone who was in sympathy with her. They gradually come to an understanding of each other. However, her father decrees that she shall marry John Elbertson, the elderly botanist companion and she acquiesces. Although, after several incidents, John breaks his engagement with Eve so that she can marry James.

Hiroshi Komatsu

THE LITTLE WHITE SAVAGE

USA, 1919 Regia.: Paul Powell

■ T. copia: *La Nympe captive*. Sog.: Frances Nimmo Greene. Scen.: Waldemar Young. F.: Edward Ullman. Int.: Carmel Myers (Minnie Lee), Harry Hilliard (Kerry Byrne), William Dyer (Larkey), Richard Cummings (Mate), John Cook (marinaio). Prod.: Bluebird Photoplays, Inc. ■ 35mm. L.: 1115 m. (incompleto, l. orig. 1423 m). D.: 54' a 18 f/s. Col. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Questo è uno dei film più eccentrici prodotti nell'ultimo periodo di attività della Bluebird Photoplays. Benché faccia buon uso del talento comico di Carmel Myers, rivela anche la stasi in cui si trovava la compagnia. Carmel Myers è una piccola selvaggia bianca cresciuta su un'isola sperduta. Parla la lingua di Shakespeare perché la sua

"Picture-Play Magazine", marzo-agosto 1919

scientifica ma non ha mai trovato nessuno che simpatizzasse con lei. I due giungono gradualmente a conoscersi. Il padre di Eve le impone di sposare John Elbertson, un anziano collega botanico, e la ragazza si piega al suo volere. Dopo una serie di incidenti, però, John rompe il fidanzamento ed Eve è libera di sposare James.

Hiroshi Komatsu

This charming film is based on the magazine story of the same name written by Eleanor H. Abbott. Adapted by the director Robert Leonard who started his long career as a film director at Universal, including its filial Bluebird Photoplays, this was one of his earlier films with Ella Hall after the successful films such as The Crippled Hand and The Love Girl. In this film, Ella Hall appears "...in a

tribù discende dalla colonia fondata da Sir Walter Raleigh. Larkey, un saltimbanco, racconta come lui e i suoi compagni l'abbiano trovata dopo essere naufragati su un'isola dell'Atlantico meridionale. Accortosi che la ragazza si è innamorata del missionario Kerry, Larkey la rapisce per farne un fenomeno da baraccone. Quando il circo pianta il suo tendone nella città natale di Kerry, la ragazza si rifugia a casa di quest'ultimo, nascondendosi nel suo letto durante la visita di una delegazione di parrocchiane. Scoppia uno scandalo, in seguito al quale Kerry è costretto a lasciare il sacerdozio e si accorge di amarla. Il film si conclude in maniera piuttosto singolare: quando un cronista chiede loro chiarimenti sul passato della ragazza gli viene risposto che tutta la storia finora raccontata è uno scherzo. Un critico cinematografico giapponese elogiò la brillante presenza di John Cook, attore secondario che interpreta il marinaio ubriaco, commentando che "il suo stile di recitazione spensierato vivacizza in modo particolare la seconda metà del film" ("Kinema Junpo", 11 aprile 1920).

Hiroshi Komatsu

This is one of the most eccentric films produced in the late period of Bluebird Photoplays. Though it makes good use of Carmel Myers' talent as a comedienne, it also shows the stagnation of this company. Carmel Myers plays a little white savage girl brought up on an unknown remote island. She speaks the language of Shakespeare because her tribe of this island is a descendant of the colony founded by Sir Walter Raleigh. Larkey, a side-show man, relates how he and his mates discover her when they shipwrecked on a South Atlantic island. As he sees that the girl has fallen in love with a missionary, Kerry, who is with him, he kidnaps her to use as one of his exhibitions. When the circus is held in Kerry's home town, the girl escapes from her tent and goes to Kerry's house, hiding herself in his bed when a delegation of trustees came to call. It causes a scandal and

when he is dismissed as a pastor, Kerry realizes his love for her. The film ends somewhat peculiarly with a newspaper reporter asking them about the history of the girl... The answer is that the preceding tale was all a hoax. One Japanese film critic praised the brilliant presence of a supporting actor in this film, John Cook — who plays the character of the rum-besotted sailor — saying that "his lighthearted acting style livens particularly the latter half of this film" ("Kinema Junpo", Apr 11, 1920).

Hiroshi Komatsu

THE LOVE SWINDLE

USA, 1918 Regia.: Jack Dillon

■ T. copia: *Le Piège*. Sog.: Rex Taylor. Scen.: Fred Myton. F.: Charles J. Kingsbury. Int.: Edith Roberts (Diana Rosson), Emmanuel Turner (Dick Webster), Leo White (Trotwell), Clarissa Selwynne (la zia di Diana), Reggie Morris (Horace Sciven). Prod.: Bluebird Photoplays, Inc. ■ 35mm. L.: 1200 m. D.: 58' a 18 f/s. Col. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Dopo aver visto questo film, un ammiratore giapponese così commentò il ritratto di Edith Roberts su una locandina: "il suo volto luminoso incorniciato dai soffici capelli, il lieve sorriso che vi aleggia, l'espressione e il gesto sono più soavi di quelli di Ella Hall" ("Dai-ichi Shimbun", 24 gennaio 1920). È sorprendente come Roberts, che quando apparve in questo film era ancora un'adolescente, esercitasse già sugli ammiratori il fascino di una donna sofisticata. In questo suo secondo film per la Bluebird interpreta una ragazza molto ricca di nome Diana Rosson. In fuga da un corteggiatore molesto, Diana trova riparo in un rudere dove viene aggredita da brutali vagabondi. Dick Webster, un povero venditore di automobili che si trova a passare di lì, sente le sue grida e la salva. I due fanno amicizia, e Diana



finisce per innamorarsene. Lui però la respinge perché indegnamente ricca. Diana allora escogita un piano. Dice a Dick di avere una gemella povera alla quale vuole mandare del denaro. Dick conosce così Dorothy, che assomiglia in maniera sorprendente a Diana, e se ne innamora. Ormai a un passo dal matrimonio, spinta dalle circostanze, Dorothy confessa a Dick di non essere la sorella di Diana, ma Diana stessa.

Hiroshi Komatsu

After watching this film, one Japanese fan wrote about the impression of Edith Roberts on a flyer for the theater. According to this fan's description, "her bright face whose contour is covered with soft hair, a light smile drifting on it, the expression and the motion, all these are more mellifluous than those of Ella Hall" ("Dai-ichi Shimbun, Jan 24, 1920). *It is amazing that Edith Roberts was still a teenage girl when she appeared in this film and already absorbed film fans as an attractive lady. In this — her second film at Bluebird — she plays the role a very rich girl named Diana Rosson. Fleeing from an obnoxious suitor, Diana*

arrives at an old lodge where she is attacked by ruthless tramps. Passing by the lodge, Dick Webster, a poor automobile agent, hears her cries and rescues her. They become friends and Diana comes to love him but he refuses because Diana is worthlessly wealthy. However, Diana arrives at a daring idea. She tells Dick that she has a poor twin sister and sends him to her with money. When Dick arrives, he finds Dorothy, a girl startlingly like Diana. It is not until they are well started toward marriage that she is forced by circumstance to tell Dick that she is not Diana's sister, but Diana herself.

Hiroshi Komatsu

THE DUMB GIRL OF PORTICI

USA, 1916

Regia.: Lois Weber, Phillips Smalley

■ Sog.: Eugène Scribe, Germaine Delavigne. Scen.: Lois Weber. F.: Dal Clawson, Al Siegler, R.W. Walter. Int.: Anna Pavlova (Fenella), Rupert Julian (Masaniello), Wadsworth Harris (duca d'Arcos), Douglas Gerrard (Alphonso), John Holt (Conde), Betty Schade (Isabella), Edna Maison (Elvira), Hart Hoxie (Perrone), William Wolbert (Pietro), Laura Oakley (Rilla). Prod.: Universal Film Mfg. Co. ■ DCP. D.: 112'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Library of Congress ■ Restaurato nel 2015 a partire da una copia nitrato 35mm proveniente da BFI e da una copia 16mm proveniente da New York Public Library / *Restored in 2015 from a 35mm nitrate print of BFI and a 16mm print of New York Public Library*

The Dumb Girl of Portici (1916) era il progetto di due grandi artiste: la regista Lois Weber e la ballerina e coreografa Anna Pavlova. Fu una produzione grandiosa, una delle più costose che la Universal avesse mai realizzato.

Si pensava che l'unica versione a essersi conservata fosse una riedizione nitrato 35mm risalente agli anni Venti e conservata al BFI. Poi alla New York Public Library abbiamo trovato una

seconda copia, che pur essendo in formato 16mm e probabilmente duplicata da una versione ridotta Kodascope, poteva essere utilizzata per completare la copia 35mm e rendere il film più simile alla versione originale.

Le didascalie della copia 35mm erano state rifatte negli anni Venti, ma per fortuna la copia 16mm conservava i sobri cartelli che caratterizzavano le produzioni Universal. La decisione di sostituire tutte le didascalie della copia 35mm con quelle originali ha reso notevolmente più uniforme il flusso narrativo.

Esaminando attentamente la copia 16mm, abbiamo trovato inquadrate che mancavano nella versione 35mm. (Erano immancabilmente scene molto violente e sanguinarie, roba piuttosto forte per il 1915.) È stato facile reintegrarle nella copia di lavorazione digitale tenendo conto della coerenza narrativa, e anche se la qualità di queste immagini è decisamente inferiore al resto del film riteniamo che la versione restaurata sia quanto di più simile all'originale si possa ottenere, almeno finché (pio desiderio) non verrà ritrovata una copia più completa.

Un'ultima notazione: la conclusione del film ci disorientava, perché era troppo brusca e conteneva le sgraziate didascalie della riedizione. Nel finale c'è un numero di danza della Pavlova, che nella copia 35mm era stato ridotto a circa 35 secondi. Ricontrollando la copia 16mm abbiamo scoperto uno spezzone di pellicola che c'era sempre stato, giuntato nella parte iniziale del film dove la diva si esibisce in un breve balletto. Superava i due minuti e mezzo ed era un numero completo, il regalo d'addio di Pavlova al suo pubblico. Abbiamo immediatamente inserito questa sequenza in coda, tolto la didascalia ed ecco il nostro finale: bello, delicato, triste e gioioso.

Geo Willeman e Valerie Cervantes

The Dumb Girl of Portici (1916) was a project by two powerful artists: director Lois Weber and dancer/choreogra-

pher Anna Pavlova. The production was huge, one of Universal's most expensive up to that time.

The only version known to have survived was a 35mm nitrate reissue print dating from the 1920's preserved at the BFI until we located a second print at the New York Public Library. Even though this was 16mm and probably duped from a Kodascope reduction, it could be used to complete the existing 35mm print and bring the film back closer to the original version.

The 35mm print had remade 1920's intertitles but fortunately the 16mm print had the original plain-looking titles standard to Universal productions. The decision to replace all the titles in the 35mm print with the originals considerably smoothed the narrative flow.

As examined the 16mm print in detail, we found extra shots that were absent from the 35mm print. (Invariably, these turned out to be scenes of extreme violence and bloodshed – pretty graphic stuff for 1915.) It was fairly easy to re-instate them into the continuity of our digital workprint from a narrative point of view and although the image quality is decidedly lower than the bulk of the film, we feel that the restored version is now probably as close as we can get to the original continuity until (wishful thinking) a more complete print is unearthed. A final story: the ending of the film bothered us – it bore one of those awkward reissue titles and was exceedingly abrupt. The film ends with a Pavlova dance number, but in the 35mm print, had been cut to about 35 seconds. We looked back over the 16mm print and discovered something that had been there all the time, spliced near to the beginning of the film, where the star does a short exhibition dance. It was well over two-and-a-half-minutes long and a complete routine – Pavlova's parting gift to her audience. Feverishly, we placed the sequence at the tail and removed the intertitle and – there was our ending: delicate, beautiful, sad, and joyful.

Geo Willeman and Valerie Cervantes



Anna Pavlova sul set di *Dumb Girl of Portici*

LA MACCHINA DELLO SPAZIO

The Space Machine



THE FILM FOUNDATION'S WORLD CINEMA PROJECT



Programma a cura di / *Programme curated by* Cecilia Cenciarelli
Note di / *Notes by* Samba Gadjigo, Ahmed El Maanouni, Pierre Rissient e Jason Silverman

“Un regista può sopravvivere in un museo, in un campo o nella giungla – scrive Serge Daney – del primo, secondo o terzo mondo. Nella giungla del terzo mondo sarà giudicato in base alla sua capacità di sopravvivere, alla caparbia con cui continuerà a proporre film impegnati e a credere nel potere del cinema, anche se nessuno gliel’ha chiesto”.

Realizzati con lucidità e ammirevole economia di mezzi, i tre film restaurati quest’anno dal World Cinema Project, sono opere libere, imperfette, generose, e per diverse ragioni, rivoluzionarie.

Distanti per geografie, vocazione e stile, *La Noire de...*, *Insiang* e *Alyam Alyam* (rispettivamente prima presenza senegalese, filippina e marocchina al festival di Cannes), sono percorsi dalla stessa urgenza di dar voce a un linguaggio proprio, affrancato da ogni forma di imperialismo culturale. Nella sua lenta, quasi atemporale evocazione della vita rurale marocchina che deve fare i conti con il tramonto delle sue leggi ancestrali e con il miraggio della prosperità, Ahmed El Maanouni, alla sua opera prima, trova il giusto equilibrio tra un lavoro d’inchiesta mai distaccato e l’omaggio ‘affettuoso’ a una comunità e alla sua memoria collettiva. La violenza dell’esodo che spoglia le campagne raccontata attraverso la storia di Abdelwahad è solo una delle declinazioni possibili del dramma, dolorosamente attuale, dei migranti. Lo scollamento tra le aspettative riposte dalla protagonista di *La Noire de...* nella sua nuova vita francese (tradotte inizialmente da Sembène in immagini a colori) e una realtà claustrofobica e gelida in cui le viene negato ogni desiderio e contatto umano, porteranno la donna verso una lenta e inesorabile alienazione. Nella sua perdita di identità si specchia il dramma del Senegal neo-indipendente ma ancora infestato da un neocolonialismo incosciente e razzista.

Agli antipodi rispetto alle condizioni produttive e distributive del Nordafrica e dell’Africa sub-sahariana, Lino Brocka opera in un’industria cinematografica bulimica che cerca di imporgli solo film di puro intrattenimento. Sfidando le leggi commerciali e la censura politica, *Insiang* veste i colori accesi del melodramma passionale dei quali Brocka si serve per “denunciare la violenza causata dal sovrappopolamento dell’ambiente urbano e la distruzione di un essere umano”. Al di là di ogni forzatura, queste tre opere sembrano accomunate da una portata morale che trascende ogni questione particolare. È nella scelta di mettere al centro del racconto la perdita di dignità umana e l’assenza di un pensiero sul futuro che il loro valore di protesta politica e di resistenza culturale si fa universale.

Cecilia Cenciarelli

“A director can survive in a museum, in a field or in the jungle – writes Serge Daney – of the first, second or third world. In the jungle of the third world he will be judged on his ability to survive, on the obstinacy with which he continues to propose committed films and believe in the power of cinema, even if no one has asked him to”.

Shot with lucidity and an admirable economy of means, the three films restored this year by the World Cinema Project are free, imperfect, generous, and for different reasons, revolutionary works.

Far removed from one another in geography, vocation and style, La Noire de..., Insiang and Alyam Alyam (respectively, the first Senegalese, Filipino and Moroccan films presented at the Cannes Festival), are driven by the same urgency to give voice to a language of their own, free from any form of cultural imperialism.

In his slow, almost timeless evocation of a rural Moroccan life coming to terms with the passing of its ancestral laws and the mirage of prosperity, Ahmed El Maanouni, in his first work, finds the perfect balance between a never-detached investigative work and an ‘affectionate’ homage to a community and its collective memory. The violence of the exodus that strips the countryside, told through Abdelwahad’s tale, is just one of the possible variations of the, painfully present, story of migration. The disconnection between the expectations of the protagonist in La Noire de... for her new life in France (initially shot in colour by Sembène) and a claustrophobic and gelid reality in which she is denied every desire and human contact, will bring the woman towards a slow and inescapable alienation. Her loss of identity mirrors the drama of Senegal, newly independent yet still ravaged by unconscious and racist neo-colonialism.

In contrast to the production and distribution conditions of North Africa and sub-Saharan Africa in the 60s and 70s, Lino Brocka worked in a bulimic film industry that tried to impose on him only films of pure entertainment. Challenging commercial laws and political censorship, Insiang displays the bright colours of the hot-blooded melodrama which Brocka uses to “denounce the violence caused by the overpopulation of the urban environment and the destruction of a human being”. Without wanting to stretch the similarities too far, these three works definitely seem to share a moral significance that transcends any one particular narrative. The choice of placing at the centre of the story the loss of human dignity and the absence of a thought for the future makes their value as works of political protest and cultural resistance universal and timeless.

Cecilia Cenciarelli

LA NOIRE DE...

Senegal, 1966

Regia: Ousmane Sembène

■ T. it.: *La nera di...* T. int.: *Black Girl*. Sog., Scen.: Ousmane Sembène. F.: Christian Lacoste. M.: André Gaudier. Int.: Mbissine Thérèse Diop (Diouana), Anne-Marie Jelinek (Madame), Robert Fontaine (Monsieur), Momar Nar Sene (il fidanzato di Diouana), Ibrahima Boy (ragazzo con la maschera). Prod.: Les Films Domirev ■ DCP. D.: 65'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: The Film Foundation ■ Restaurato da The Film Foundation's World Cinema Project e Fondazione Cineteca di Bologna/L'Immagine Ritrovata in collaborazione con la famiglia Sembène, Institut National de l'Audiovisuel - INA, Éclair laboratoires e Centre National de Cinématographie / *Restored by The Film Foundation's World Cinema Project in collaboration with the Sembène Estate, Institut National de l'Audiovisuel, INA, Éclair laboratoires and Centre National de Cinématographie. Restoration carried out at Cineteca di Bologna/L'Immagine Ritrovata Laboratory*

La Noire de... fu il primo film di Ousmane Sembène a produrre un autentico impatto sul pubblico occidentale, e ricordo bene l'effetto che ebbe quando fu proiettato per la prima volta a New York nel 1969, tre anni dopo l'uscita in Senegal. Un film sorprendente, feroce, inquietante e completamente diverso da qualsiasi cosa avessimo mai visto. Sono molto orgoglioso di presentare il nostro secondo restauro di un film di Sembène.

Martin Scorsese

Nel 1961, poco dopo la dichiarazione d'indipendenza del Senegal dalla dominazione francese, Ousmane Sembène, scaricatore di porto e letterato autodidatta, si diede un compito impossibile: creare un vero cinema africano come 'scuola serale' per il suo popolo. Il suo prorompente esordio – che è stato definito il primo film afri-



La Noire de...

cano (cosa vera in spirito, se non nei fatti) – ispirò in tutto il mondo una forma di cinema coraggiosa, socialmente impegnata e intransigente. *La Noire de...* segue le vicende della giovane Diouana, attirata in Francia da una coppia borghese che la assume come cameriera e la tiene segregata nel proprio appartamento. Le continue umiliazioni fanno sì che Diouana perda letteralmente la voce. Sottolineandone il silenzio, comune a tutti gli oppressi del mondo, Sembène rivela l'immensa dignità della ragazza e, nel finale, la sua forza. Se dal punto di vista visivo il regista s'ispira alla Nouvelle Vague francese (in un film sulle differenze etniche e sociali la fotografia in bianco e nero assume una forza particolare) e da quello spirituale al neorealismo, l'anima del film è profondamente africana. Sembène è il primo a usare la macchina da presa – fino ad allora servita solo a svilire il popolo nero – per porre al centro dello sguardo gli africani. Ma il film (girato prevalentemente a Dakar) è anche un'opera cinematografica

seminale, che si dispiega con una precisione e una fermezza sorprendenti, fornendo un punto di vista rivelatore, indimenticabile e decisamente metaforico su un'Africa mai vista prima. *La Noire de...* fece sensazione ai festival, da Cartagine a Pyongyang, e Sembène fu il primo non-francese a ricevere il Premio Jean Vigo, in precedenza conferito ad Alain Resnais, Chris Marker, Claude Chabrol e Jean-Luc Godard. Nel momento culminante del film, un ragazzino indossa una maschera e insegue l'uomo d'affari bianco che ha tenuto prigioniera Diouana. Quando il bambino si toglie la maschera, ci chiediamo: si ergerà una nuova Africa? A quasi cinquant'anni dalla sua uscita, il visionario *La Noire de...* resta una storia africana magnifica, sconvolgente e contemporanea.

Samba Gadjigo e Jason Silverman

Black Girl, or La Noire de..., was the first of Ousmane Sembène's pictures to make a real impact in the west, and I can clearly remember the effect it had

when it opened in New York in 1969, three years after it came out in Senegal. An astonishing movie – so ferocious, so haunting, and so unlike anything we'd ever seen. I'm extremely proud to be presenting our second restoration of a Sembène film.

Martin Scorsese

In 1961, shortly after Senegal declared its independence from France, Ousmane Sembène, a self-educated dockworker, assigned himself an impossible task: to create a true African cinema as a 'night school' for his people. His explosive debut – a film described as the first African feature (true in spirit, if not in fact) – inspired a form of fearless, socially engaged, and uncompromising cinema across the globe. *La Noire de...* follows a young girl lured to France by a white bourgeoisie couple, who keep her locked in their flat as a housekeeper. As the daily and unrelenting indignities unfold, *Diouana*, the title character, literally loses her voice. Sembène highlights her silence, familiar to the voiceless across the globe, yet reveals *Diouana's* immense dignity and, by the end, agency. He draws visually from the French *Nouvelle Vague* (in a film about racial and class divides, the black-and-white photography carries new power) and spiritually from the Italian neorealists, but the film's heart and soul is African. By turning around the camera – used for 100 years to demean Black people – Sembène offers us the first humanistic gaze at Africans. But the film (shot mostly in Dakar) also remains a seminal work of cinematic art, as it unfolds with startling precision and decisiveness, providing revealing, unforgettable and richly metaphoric perspective on a never-before-seen Africa. *La Noire de...* became a sensation at festivals from Carthage to Pyongyang, and Sembène became the first non-French recipient of the Prix Jean Vigo, given previously to Alain Resnais, Chris Marker, Claude Chabrol and Jean-Luc Godard. In the film's culminating moment, a boy grabs a mask and haunts the white businessman who entrapped *Di-*

ouana. As this child pulls the mask from his face, we wonder: will a new Africa emerge? Nearly 50 years after its initial screenings, the visionary *La Noire de...* remains a gorgeous, shocking and of-the-moment African story.

Samba Gadjigo and Jason Silverman

SEMBÈNE!

USA-Senegal, 2015

Regia: Samba Gadjigo, Jason Silverman

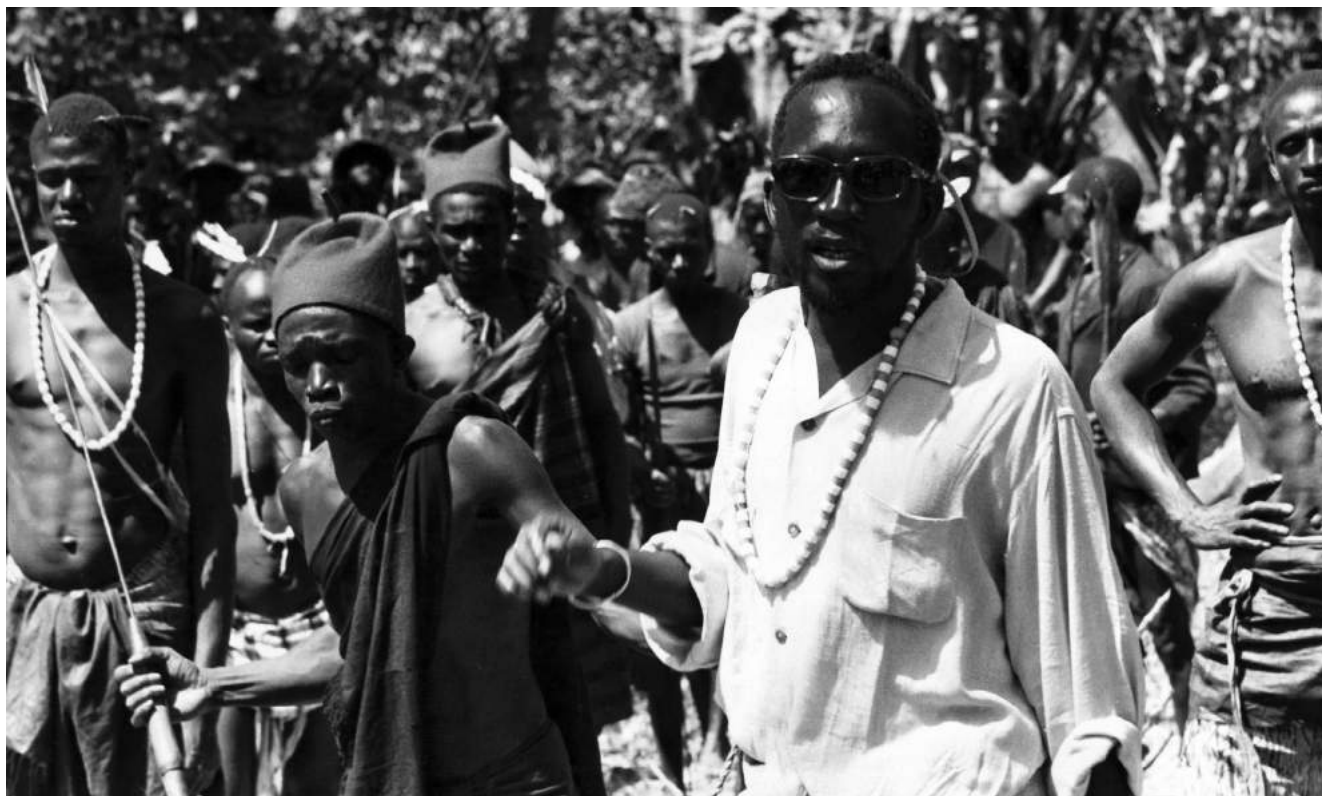
■ Scen.: Samba Gadjigo, Jason Silverman. M.: Ricardo Acosta. Mus.: Ken Myhr, Chris Jonas. Animazioni: Edwina White, James Dunlap. Prod.: Samba Gadjigo, Jason Silverman per Galle Ceddo Projects ■ DCP. D.: 86'. Versione inglese, francese e wolof con sottotitoli inglesi / *English, French and Wolof version with English subtitles* ■ Da: Galle Ceddo Project

Nel piccolo villaggio senegalese in cui sono cresciuto non c'erano la radio o la TV ma solo le storie che mia nonna raccontava accanto al fuoco. A diciassette anni avevo ormai perduto quelle narrazioni e il legame con la mia casa. Le storie che avevo imparato alla scuola francese (dove mi era vietato parlare la mia lingua) appartenevano a luoghi lontani, dove i neri – se mai venivano menzionati – erano marginali e spesso parodiati. Le opere di Ousmane Sembène, romanziere e regista, mi cambiarono la vita, ricordandomi che anch'io avevo una cultura, una dignità e un potere. Sembène, che aveva presto abbandonato gli studi regolari per svolgere ogni tipo di lavoro manuale, ebbe quell'effetto su tanti africani e sulle persone di tutto il mondo che erano state private della loro voce. In questo film, realizzato con Jason Silverman, racconto la sua storia fatta di eroismo, emancipazione, miopia e redenzione, dai tempi in cui lavorava come portuale al suo percorso di autodidatta per imparare a scrivere, alla decisione di usare il cinema per parlare alle persone meno istruite, fino a di-

ventare il 'padre del cinema africano'. In un'epoca in cui molti di noi avevano paura di denunciare le autorità, Sembène ha coraggiosamente parlato per noi, trasformando la sua macchina da presa in un'arma contro l'oppressione, l'ipocrisia e la corruzione. Divenne così un'icona per gli attivisti e gli artisti progressisti di tutto il mondo, e una spina nel fianco per i potenti forti africani. I governi francese e senegalese misero al bando e censurarono i suoi film, rendendolo ancor più fermo e determinato... e anche disposto a sacrificare tutto – famiglia, amici, perfino i fedelissimi pupilli – per girare i suoi film. L'ho conosciuto quando era ormai anziano: ho imparato moltissimo da lui e l'ho assistito nel suo lavoro (portando sempre con me una videocamera nei nostri viaggi intorno al mondo, come sul set del suo ultimo film). "L'Africa scomparirà se perderà le sue storie", mi disse. E io voglio far sì che venga ricordata la storia di Ousmane Sembène, grande eroe africano e voce emblematica del cinema internazionale.

Samba Gadjigo

When I was growing up, in a small village in Senegal, I had no radio or TV, only my grandmother's stories, told around the fire. But by the time I was 17, I had lost those stories, and the connection to my home. The stories I heard in the French-language high school I attended (where it was forbidden to speak my own language), were of places far away, where Blacks were, if at all mentioned, marginal and often caricatured. Then came my first encounter with the work of Ousmane Sembène, a novelist and filmmaker. His works changed my life – they reminded me that I, too, had my own dignity, my own culture and my own power. Sembène, a fifth-grade dropout and laborer, had that effect on many Africans and others, around the world, who had lost their voice. In this film, made with Jason Silverman, I tell his story of heroism, self-empowerment, myopia and redemption, from Sembène's



Sembène!

days working on the docks, his teaching himself to write, his decision to move to cinema so as to reach Africa's illiterate, and his rise as the 'father of African cinema'. In an era when many of us were afraid to speak out against the African leadership, Sembène was a fearless advocate for us, turning his camera into a weapon against oppression, hypocrisy and corruption, establishing himself as an icon for radical artists and activists around the world, and as a thorn in the side of African powers-that-be. The French and Senegalese governments banned and censored his films, yet Sembène grew fiercer and more determined... and also willing to sacrifice anything – family, friends, even the protégés who worship him – to make his films. I met him later in his life, learning immensely from him and assisting him in his work (and I carried my video camera as we traveled the world together, including to the set of his final

film). "Africa will disappear if it loses its stories", he told me, and I'm determined that we remember the story of one of Africa's greatest heroes, and a truly significant figure of world cinema.

Samba Gadjigo

INSIANG

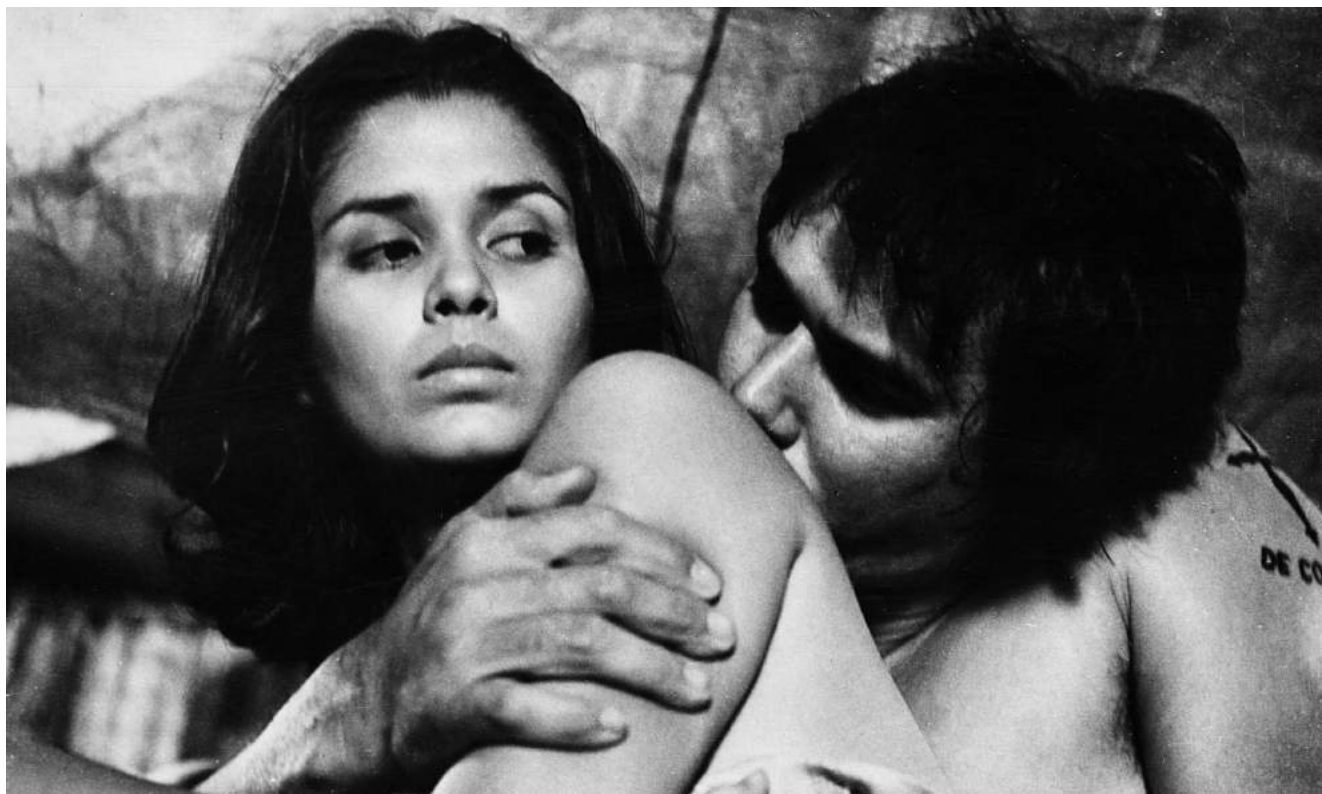
Filippine, 1976 Regia: Lino Brocka

■ Sog.: Mario O'Hara. Scen.: Mario O'Hara, Lamberto Antonio. F.: Conrado Baltazar. M.: Augusto Salvado. Mus.: Max Jolson. Int.: Hilda Koronel, Mona Lisa, Ruel Vernal, Rez Cortez, Marlon Ramirez. Prod.: Ruby Tiong Tan ■ DCP. D.: 95'. Col. Versione tagalog con sottotitoli inglesi e francesi / Tagalog version with English and French subtitles

■ Da: The Film Foundation ■ Restaurato nel 2015 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, con il contributo di The Film

Foundation's World Cinema Project e Film Development Council of the Philippines / Restored in 2015 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata Laboratory. Restoration funding provided by The Film Foundation's World Cinema Project and the Film Development Council of the Philippines.

Insiang è innanzitutto lo studio di un personaggio, di una giovane cresciuta in un quartiere squallido. Mi sono servito di questo personaggio per ricreare la 'violenza' che deriva dalla sovrappopolazione urbana, per mostrare l'annientamento di un essere umano, la perdita della dignità causata dall'ambiente fisico e sociale e di sottolineare la necessità di cambiare queste condizioni di vita [...]. I miei personaggi reagiscono sempre lottando. Ho concepito *Insiang* come una storia immorale: due donne condividono lo stesso uomo, la figlia si vendica e alla fine



Insiang

rivela che il suo proposito era uccidere l'amante della madre, di cui non era mai stata innamorata. L'omicidio non era dunque di fatto necessario. La censura respinse questo finale.

Lino Brocka

Nel 1977 partecipai al festival cinematografico di Sydney. Durante il viaggio di ritorno passai per Giacarta, Singapore, Kuala Lumpur, Hong-Kong, Manila e Seul e scoprii un nuovo regista e un film sconosciuto: *Insiang* di Lino Brocka. Uscito il 17 dicembre 1976, *Insiang* era stato un fiasco e aveva fatto fallire CineManila, la compagnia fondata da Brocka nel 1974 dopo lo straordinario successo di *Tinimbang Ka Ngunit Kulang*. La lavorazione di *Insiang* era iniziata il 1° dicembre ed era durata undici giorni. Queste date sono importanti perché rivelano l'urgenza di Brocka e il suo desiderio forte e autentico di realizzare questo film.

Insiang presenta una regia insolita e brillante che ritrae personaggi dilaniati dalle passioni, da una sorta di bruciante energia.

Due anni dopo *Manila in the Claws of Light*, sono molto felice di poter assistere a un nuovo restauro di un film di Brocka. Ricordo ancora l'emozione con cui fu accolta la proiezione di *Insiang* alla Quinzaine de Réalisateurs, nel 1978. Fu un'esperienza intensa e coinvolgente, e sono certo che oggi si ripeterà.

Pierre Rissient

Insiang is, first and foremost, a character analysis: a young woman raised in a miserable neighborhood. I need this character to recreate the 'violence' stemming from urban overpopulation, to show the annihilation of a human being, the loss of human dignity caused by the physical and social environment and to stress the need of changes these life conditions [...]. My characters always react through

fighting. I have conceived Insiang like an immoral story: two women share the same man, the daughter avenges herself and, in the end, she reveals herself: she had conspired to kill her mother's lover without having never loved him, so that the murder was, in fact, unnecessary. Censorship refused this ending.

Lino Brocka

In 1977 I was in Sydney for the film festival. Before going home, I zigzagged my way back through Jakarta, Singapore, Kuala Lumpur, Hong-Kong, Manila and Seoul, to discover a new filmmaker and an unknown film: Insiang by Lino Brocka. When Insiang was released on December 17, 1976, it did not do well, and led to the collapse of CineManila, the company founded by Brocka in 1974 after the extraordinary success of Tinimbang Ka Ngunit Kulang. The shooting of Insiang began on December 1st and lasted 11 days. Knowing these dates is

important as they reveal the extreme urgency he felt, and his unique, authentic desire to make this film. Insiang also presents an unusual, brilliant mise-en-scène which shows the characters being torn apart by passion, by a sort of ardent energy.

I am very pleased that, two years after Manila in the Claws of Light, we are able to see another restoration of a Broc-ka film. I still remember the excitement, along rue Antibes, surrounding the screening of Insiang at the Quinzaine de Réalisateurs, in 1978. That was a very fulfilling and emotional experience, and I'm sure the same will be true today.

Pierre Rissient

ALYAM ALYAM

Marocco, 1978

Regia: Ahmed El Maanouni

■ T. int.: *Oh the Days!* Scen.: F.: Ahmed El Maanouni. M.: Martine Chicot. Mus.: Nass el Ghiwane. Int.: gli abitanti di Toulâa (Oulad Ziane) nella regione di Casablanca, in particolare: Abdelwahad e la sua famiglia, Tobi, Afandi Redouane e Ben Brahim. Prod.: Rabii Films ■ DCP. D.: 90'. Bn. Versione araba e francese con sottotitoli inglesi / *Arab and French version with English subtitles* ■ Da: The Film Foundation ■ Restaurato da The Film Foundation's World Cinema Project in collaborazione con Ahmed El-Maanouni. Restauro eseguito da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata; scansione 4K eseguita nei laboratory Éclair / *Restored by The Film Foundation's World Cinema Project in collaboration with Ahmed El-Maanouni. Restoration carried out by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata Laboratory; 4K scan performed at Eclair laboratories*

Alyam Alyam parla di sogni infranti e delle circostanze che hanno condotto al crollo della società tradizionale, della forza che nasce dalla disperazione e dello spietato consumarsi di

generazioni perdute. Tutto questo è sottolineato, fin dalle prime note della musica d'apertura, dall'ossatura dell'edificio stranamente vuoto che si riempie via via di persone, dallo spazio del villaggio, dal silenzio della donna errante che fuma, fino all'ultima inquadratura del film, con la folla che spunta da dietro una collina deserta. I sogni di una società che si indebolisce, incapace com'è di conservare le risorse che potrebbero aiutarla a sopravvivere, si rispecchiano nella preghiera indifesa della madre: "Ho bisogno della tua ombra, ho bisogno della tua luce, ho bisogno del tuo viso".

Volevo semplicemente mostrare i volti dei braccianti, onorare i loro suoni e le loro immagini, i loro silenzi e le loro parole, ed è per questo che ho scelto di non interferire e di contenere al massimo la composizione, i movimenti e la regia. Ho cercato di minimizzare la capacità della macchina da presa di distorcere, esprimere giudizi o discriminare. Volevo che ciascun aspetto fosse presentato equamente. Non cercavo la bellezza spettacolare, ho fatto in modo che il mondo rurale si esprimesse visivamente attraverso l'astrazione e il silenzio.

Riguardando *Alyam Alyam*, quasi quarant'anni dopo, mi ritrovo ancora nelle mie intuizioni e nelle mie scelte estetiche, anche se non posso fare a meno di osservare come dall'inizio alla fine – dalle sequenze d'apertura con il sangue versato dai cammelli alla folla di contadini che spunta da dietro le colline – tutto sembrasse presagire la tragedia vissuta oggi dalle migliaia di migranti i cui sogni spezzati giacciono abbandonati sul fondo del Mediterraneo, tragedia che sembra stranamente risuonare nella voce di Larbi Batma del gruppo musicale Nass El Ghiwane: "Alyam Alyam, che tempi erano quelli! Perché ti crucci? Chi ti ha fatto cambiare? Eri dolce come il latte, ora sei amaro. Amo tutti gli uomini come fossero miei fratelli. I miei fratelli mi hanno schiacciato. Metterò a tacere il mio dolore e darò voce al mio amore".

Ahmed El Maanouni

Alyam Alyam is a film about shattered dreams and the circumstances leading up to that point; about the shaking of the traditional social structure; about the strength born of desperation and the unrelenting dissipation of lost generations. This is stressed from the first notes of the opening music, by the strangely empty building frame that is slowly filled with people, by the village space, by the silence of the wandering woman who smokes, until the last shot of the film, when a crowd appears from behind a deserted hill. The dreams of a society growing smaller, unable to hold on to the resources that could help it survive, are mirrored by the mother's helpless prayer, "I need your shadow, I need your light, I need your face".

I simply wanted to show the farmers' faces, to honor their sounds and their images, their silences and their words, and that's why I chose not to interfere and to opt for deliberately restrained composition, movement and mise-en-scène. I tried to minimize the camera's ability to distort, make a point, or discriminate. I wanted each aspect to be presented equally. I did not look for spectacular beauty, but made an effort to let the imagery of the rural world speak through abstraction and silence.

Almost 40 years later, when I watch Alyam Alyam again, I am still comfortable with my aesthetic choices and my intuitions, but I cannot avoid noticing how, from beginning to end – from the opening shots with the blood shed by the camels, to the crowd of peasants appearing from behind the hills – it all seemed to presage the current tragedy experienced by the thousands whose broken dreams lie at the bottom of the Mediterranean, on which the voice of Nass El Ghiwane's Larbi Batma seems to strangely resonate: "Alyam Alyam, oh, those were the days! Why are you crossed? Who changed your course? You were once sweet like milk, now you're bitter. I love all men as if they were my brothers. My brothers have crushed me. I will silence my pain and let my love be loud".

Ahmed El Maanouni

A SIMPLE EVENT LA NASCITA DELLA NOUVELLE VAGUE IRANIANA

A Simple Event: The Birth Of Iranian New Wave Cinema

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by **Ehsan Khoshbakht**

Questa rassegna offre un punto di vista sulla nascita del cinema moderno in Iran e sul periodo oggi noto come 'nouvelle vague iraniana'. I film proposti compongono circa un quarto di quella produzione e sono stati scelti in base all'accessibilità e alla qualità delle copie oltre che per i loro meriti artistici.

La nostra analisi riguarda quattro registi, ciascuno dei quali trascorse un periodo all'estero prima di tornare in patria e rivoluzionare, seppur inconsciamente, il cinema nazionale, ribellandosi a una società considerata apatica e profondamente divisa in materia di giustizia.

Nel 1949 Farrokh Ghaffari tornò da Parigi. Lì aveva stretto amicizia con Henri Langlois, al quale aveva promesso di dare vita a una cineteca iraniana. Non solo mantenne la promessa, ma negli anni Cinquanta passò egli stesso alla regia. Nel decennio successivo tornarono a Teheran anche Dariush Mehrjui, Sohrab Shahid Saless e Kamran Shirdel, rispettivamente da Los Angeles, Parigi e Roma. Grazie a una serie di film realizzati tra il 1965 e la metà degli anni Settanta (con un picco creativo nel 1969), il silenzio fu quasi spezzato: era ormai alle porte una rivoluzione cinematografica e sociale, e questi cineasti dal talento sovversivo finirono a lavorare per il sistema, dato non che non potevano far altro che ricorrere ai finanziamenti pubblici per produrre i propri film.

Se i registi del nuovo cinema europeo avevano abbandonato i teatri di posa per descrivere la durezza della vita urbana, gli iraniani scelsero di esplorare i villaggi, le baraccopoli e i volti dei derelitti. Tutti ammiravano il neorealismo italiano, e tornando dalle metropoli occidentali rimasero sconvolti di fronte a un paese sfigurato dalla povertà e dall'inuguaglianza. La nouvelle vague iraniana fu una risposta morale, politica ed estetica a quel trauma culturale.

Le collaborazioni tra i quattro cineasti furono praticamente inesistenti, malgrado i comuni problemi con la censura, che neanche la rivoluzione riuscì a sconfiggere. Fu per questo motivo che quasi tutti i grandi registi del nuovo cinema iraniano, con l'eccezione di Mehrjui, lasciarono il paese e nella maggior parte dei casi non tornarono per raccogliere i frutti di ciò che avevano seminato. Questi registi non solo prefigurarono il cinema iraniano degli anni Novanta ma contribuirono al cinema post-rivoluzionario ancora più concretamente: *Gaav* salvò letteralmente il cinema iraniano da una messa al bando permanente; *Yek ettefagh-e sadeh* inaugurò una serie di drammi sociali interpretati da attori bambini; e i film di Shirdel, un tempo proibiti, illuminarono gli schermi e commossero il pubblico con la loro audace sincerità. Il nostro programma racconta dunque un momento di bellezza segnato dal disinganno, tra vite sradicate e l'affievolirsi dei primi sogni di un nuovo cinema iraniano.

Ehsan Khoshbakht

This programme offers one way of looking at the birth of modern cinema in Iran, a development now commonly referred to as the Iranian New Wave. The films presented here make up roughly one quarter of the New Wave films and were selected according to accessibility and print quality above notions of artistic merit alone.

This particular narrative concerns four filmmakers, each of whom returned home to Iran following a period spent overseas, in order to revolutionise, even if subconsciously, their national cinema. In doing so they also rebelled against a society they found apathetic and divided over matters of justice.

In 1949 Farrokh Ghaffari returned from Paris, where he had befriended Henri Langlois and promised that he would initiate an Iranian cinémathèque. He not only fulfilled that promise but also took up filmmaking in the 1950s. The following decade Dariush Mehrjui, Sohrab Shahid Saless, and Kamran Shirdel each arrived in Tehran – from Los Angeles, Paris and Rome respectively. With a series of films made between 1965 and the mid-1970s (reaching a creative peak in 1969), the silence was almost broken: a revolution, both cinematically and socially, was underway and the subversive talents of these filmmakers were put to use within the system – as they had no choice but to rely on government funds.

*While most of the European 'New Wave' directors turned their cameras on images of the naked, urban life outside the studios, the Iranians chose to explore life in the villages and shanty towns, and the faces of the underdogs. The filmmakers all loved Italian neorealism and having recently returned from western metropolises they were shocked to find a country whose face was leprous with poverty and inequity. The Iranian New Wave was a moral, political and aesthetic response to that cultural shock. There was hardly any collaboration among these four figures, though they each faced similar problems of censorship, which even the revolution failed to defeat. Consequently almost all the key New Wave filmmakers, except Mehrjui, left Iran. Most of those who did never returned to reap what they had sown. They not only foreshadowed the Iranian cinema of the 1990s but contributed to the post-revolutionary country in even more explicit ways: *Gaav* (The Cow) literally saved Iranian cinema from a permanent ban; *Yek ettefagh-e sadeh* (A Simple Event) led to a series of social dramas featuring child actors; and Shirdel's once-banned films lit up the screens and moved audiences with their sincerity and boldness. This simple event, then, is one of beauty underscored by disillusionment, with lives uprooted and earlier dreams of a new Iranian cinema faded.*

Ehsan Khoshbakht

SHAB-E GHUZI

Iran, 1965 Regia: Farrokh Ghaffari

[La notte del gobbo] T. int.: *Night of the Hunchback*. Scen.: Farrokh Ghaffari, Jalal Moghaddam. F.: Gerium Hayrapetian. M.: Ragnar. Mus.: Hossein Malek. Int.: Pari Saberi (la padrona di casa), Khosro Sahami (il gobbo Ahmad), Mohamad Ali Keshavarz (Jamal, il barbiere), Farrokh Ghaffari (l'assistente di Jamal) Paria Hakemi, Farhang Amiri. Prod.: Iran Nema Studio ■ 35mm. L.: 2494 m. D.: 91'. Bn. Versione farsi / *Farsi version*. ■ Da: National Film Archive of Iran ■ Preservato nel 2014 da National Film Archive of Iran a partire dal negativo originale 35mm / *Preserved by National Film Archive of Iran in 2014 from the original 35mm negative*

Questa commedia nera che si svolge nell'arco di una notte narra le peripezie di un gruppo di attori teatrali, del padre di una sposa, di un barbiere e del suo aiutante (interpretato dallo stesso Ghaffari) per disfarsi di un cadavere sullo sfondo dei quartieri alti di Teheran, dove si fa festa sulle note di Ray Charles.

Il fatto che questo pionieristico film d'essai sfugga alle classificazioni è dovuto in parte alla resistenza di Farrokh Ghaffari a lasciarsi incasellare: autentico cinefilo e intellettuale che disapprovava una società vista come focolaio di inganno e corruzione, era anche un funzionario di quelle istituzioni che avevano contribuito a tale arretratezza culturale.

Ghaffari aveva vissuto in Europa dall'età di dieci anni. Assiduo frequentatore della Cinémathèque di Parigi, strinse amicizia con Henri Langlois: con il suo incoraggiamento, nel 1949 fece ritorno in Iran per dar vita all'equivalente iraniano della Cinémathèque, il Kanoon-e Melli-e Film, che fino alla rivoluzione ospitò 616 proiezioni.

Dopo aver diretto vari cortometraggi, Ghaffari realizzò *Jonoub-e Shahr* (*South of the City*) sotto l'influsso del cinema neorealista. Il film, messo al bando per la sua rappresentazione del-



Shab-e ghuzi

la povertà, fu rimontato qualche anno dopo e proiettato, senza il nome del regista, con il titolo di *Reghabat Dar Shahr* (*Rivalry in the City*). Dopo il deludente *ArusKodumeh?* (*Who's the Bride?*, 1959), Ghaffari adattò una novella delle *Mille e una notte* ambientandola nel presente: *Shab-e ghuzi*, girato con pochi soldi e uscito nel febbraio del 1965, era una sorta di *Congiura degli innocenti* iraniana che con il suo rispetto per il folklore e il mordace ritratto dei ceti alti annunciava un nuovo punto di partenza per il cinema nazionale. Pur prendendo consapevolmente le distanze dai film di cassetta dell'epoca, *Shab-e ghuzi* aveva in comune con la produzione Filmfarsi (il cinema commerciale iraniano) alcuni personaggi-tipo. Ciò nonostante il film fu un fiasco al botteghino, anche se ricevette una buona accoglienza ai festival europei, venendo elogiato anche da Georges Sadoul. Dopo *Shab-e ghuzi* Ghaffari girò solo un altro film (*Zanbourak, The Running Canon*, 1975). Negli anni Settanta svolse funzioni esclusivamente amministrative per conto di varie

istituzioni e partecipò all'organizzazione del Festival delle arti di Shiraz. Alla fine del 1978 era impegnato a proiettare film dei fratelli Lumière, di Méliès e di Edison a Teheran: mancavano solo quattro mesi alla rivoluzione, in seguito alla quale Ghaffari tornò a Parigi per restarvi fino alla morte, nel 2006.

Set over the course of one night, this black comedy focuses on the efforts of a group of stage actors, the father of a bride, and a hairdresser and his assistant (played by Ghaffari himself) to rid themselves of an unwelcome corpse, against the backdrop of uptown Teheran is partying to Ray Charles.

If this pioneering Iranian arthouse film is somehow difficult to pigeonhole, it's partly due to Farrokh Ghaffari's own resistance to easy categorisation within Iranian cinema: on the one hand, a true cinephile and intellectual disapproving of a society which he saw as a hotbed of deceit and corruption; on the other hand, a white collar worker at the very institutions which contributed to such cultural backwardness.



Sul set di *Oon shab ke baroon oomad ya hemase-ye roosta zade-ye gorgani*

Ghaffari lived in Europe from the age of 10. A regular at the Paris Cinémathèque, he befriended Henri Langlois and with his encouragement returned to Iran in 1949 to initiate the Iranian equivalent of the Cinémathèque, Kanoon-e Melli-e Film, which hosted 616 screenings up to the time of the revolution.

After directing various short films, Ghaffari made Jonoub-e Shahr (South of the City) influenced by neorealist cinema. Owing to its depiction of poverty it was banned, only to be re-cut a few years later and shown, uncredited, as Reghabat Dar Shahr (Rivalry in the City). After the disappointing ArusKodumeh? (Who's the Bride?, 1959), Ghaffari adapted a story from 1001 Nights into a contemporary setting, which became Night of the Hunchback. Made on a small budget and screened in February 1965, this Iranian Trouble with Harry with its respect for folklore and its biting portrait of the upper class promised a new beginning for Iranian cinema. Though Hunchback deliberately moved away from the commercial films of the period, it still shared some character types with those of Filmfarsi (Iranian mainstream cinema). Nevertheless the

film was a commercial flop, but did well at European festivals where, among others, Georges Sadoul praised the film.

After Hunchback Ghaffari made only one more film (Zanbourak, The Running Canon, 1975). During the 1970s he undertook administrative work for various institutions and co-organised the Shiraz Arts Festival. In late 1978, when Ghaffari was screening films by the Lumières, Méliès and Edison in Tehran, the city was only four months shy of the revolution, after which he moved back to Paris where he died in 2006.

OON SHAB KE BAROON OOMAD YA HEMASE-YE ROOSTA ZADE-YE GORGANI

Iran, 1967 Regia: Kamran Shirdel

■ T. int.: *The Night It Rained or the Epic of the Gorgan Village Boy*. Scen.: Esmaeel Noori Ala, Kamran Shirdel. F.: Naghi Maa-soumi. M.: Fatemeh Dorostian. Int.: Nosratollah Karimi (narratore). Prod.: Ministero della Cultura e dell'Arte dell'Iran ■ DCP. D.: 40'. Bn. Versione farsi / *Farsi version* ■ Da: National Film Archive of Iran ■ Il negativo

originale è stato scansionato e restaurato digitalmente in 2K nel 2012 da Pishgamane Cinemaye Arya grazie al finanziamento del National Film Archive of Iran. A causa di alcuni errori verificatisi al tempo della realizzazione del film, la pellicola presentava danni da corrosione. Tali danni sono stati corretti e un nuovo negativo è stato realizzato e approvato dal regista / *After scanning the original negative in 2K, digital restoration was done by Pishgamane Cinemaye Arya in 2012 with funding by the National Film Archive of Iran. Due to some laboratory errors in the processing stage of the film's production, the original negative was damaged with circular corrosion. These circles were removed and a new negative was produced and approved by the film's director*

Questo documentario satirico è un corso accelerato sull'Iran degli anni Sessanta. Si sparge rapidamente la notizia che un eroico ragazzino di campagna ha scongiurato un disastro ferroviario. Il caso, via via confermato e contestato da autorità locali e giornalisti, fa presto sorgere dubbi e genera una gran confusione, tanto che alla fine nessuno sa esattamente chi ha salvato chi.

Nato nel 1939, Shirdel è ricordato soprattutto per i suoi documentari clandestini sulle fasce più povere della popolazione e per il remake di *Fino all'ultimo respiro* intitolato *Sobbe Rooz-e Chaahaarom* (*The Morning of the Fourth Day*, 1972). Diplomatosi al Centro Sperimentale di Cinematografia, prima di *Oon shab ke baroon oomad* aveva girato altri film prima finanziati e poi messi al bando dal governo iraniano, e mai proiettati sotto lo Scia. Anche questa storia anti-autoritaria alla *Rashomon* fu inizialmente vietata, per essere giudicata innocua sei anni dopo. La prima si svolse al Festival Internazionale del Cinema di Teheran, dove il film vinse il premio per il miglior cortometraggio.

This satirical documentary film offers a crash course in 1960s Iran. A newspaper

story of a heroic village boy who prevented a train disaster appears and spreads quickly. The incident, reported on and challenged by local officials and journalists, is soon doubted and leads ultimately to confusion, with nobody knowing exactly who has saved whom.

Born in 1939, Shirdel is best remembered for his clandestine documentaries about impoverished people – not forgetting his remake of Breathless under the title Sobh-e Rooz-e Chaahaarom (The Morning of the Fourth Day, 1972). A graduate of Centro Sperimentale di Cinematografia, his other films prior to The Night It Rained were funded and banned by the Iranian government, never shown under the Shah. This anti-authoritarian, Rashomon-esque tale was also initially banned, but six years after production was deemed harmless. It was then premiered at the Tehran International Film Festival where it won the Best Short Film award.

GAAV

Iran, 1969 Regia: Dariush Mehrjui

[La vacca] ■ T. int.: *The Cow*. Sog.: Azadaran-e Bayal [Gholam-Hossein Saedi]. Scen.: Dariush Mehrjui. F.: Fereydon Gho-vanlou. M.: Dariush Mehrjui. Mus.: Hormouz Farhat. Int.: Ezzatolah Entezami (Mash Hassan), Mahin Shahabi (la moglie di Hassan), Ali Nassirian (Mash Islam), Jamshid Mashayekhi (Abbas), Jafar Vali (Kadkhoda) ■ DCP. D.: 104'. Bn. Versione farsi / *Farsi version* ■ Da: National Film Archive of Iran ■ Il negativo originale è stato scansionato e restaurato digitalmente in 2K nel 2012 da Pishgamane Cinemaye Arya grazie al finanziamento del National Film Archive of Iran. Il nuovo negativo così generato è stato approvato dal regista / *After scanning the original negative in 2K, digital restoration was done by Pishgamane Cinemaye Arya in 2012 with funding by the National Film Archive of Iran. A new negative was produced and approved by the film's director*

Esistono altri film che parlano di uomini e di vacche (per esempio *La Vacche et le prisonnier*), ma al contrario di *Gaav* non possono certo essere definiti storie d'amore, né sanno indagare con altrettanta forza la pazzia, la solitudine e l'ossessione. Questa pietra miliare della *nouvelle vague* iraniana narra la storia di un pover'uomo (l'attore teatrale Ezzatolah Entezami in una delle più grandi interpretazioni del cinema iraniano) e della sua unica fonte di gioia e di sostentamento, una vacca che fornisce il latte a tutto il villaggio. (Prevedibilmente, all'uscita del film la sinistra interpretò il latte come una metafora del petrolio). Una notte la mucca viene misteriosamente uccisa e a quel punto subentra la pazzia, o meglio la trasformazione. Mehrjui, che a partire dagli anni Sessanta ha continuato a reinventare il suo rapporto con il cinema, sa passare dai toni mesti di un adattamento di Salinger alla commedia esilarante. Di umili origini, andò a studiare filosofia alla UCLA e dopo aver fatto ritorno in Iran si vide affidare un thriller alla James Bond lontanissimo dalle sue ambizioni autoriali. Fu il suo secondo film, *Gaav*, ispirato ai racconti dello psichiatra marxista Gholam-Hossein Saedi, a segnare la svolta. "Girando *Gaav* non avevo idea degli effetti che avrebbe avuto sulla storia del cinema iraniano", racconta Mehrjui, "era più che altro una mia reazione alle tendenze commerciali e per molti versi volgari dell'industria cinematografica di allora. Avevo sempre voluto fare un film ambientato negli spazi rurali di un villaggio, specialmente dopo aver visto *Au Hasard Balthazar* e *I figli della violenza*".

Il film si vide subito vietare l'esportazione, ma un amico francese di Mehrjui riuscì a portarne clandestinamente una copia alla Mostra di Venezia, dove fu proiettato senza sottotitoli diventando una delle prime opere del cinema iraniano a essere apprezzate sul piano internazionale. Intensa commistione di religione e di politica di sinistra (due forze cruciali nella rivoluzione del 1979), *Gaav* ritornò alla

ribalta più di dieci anni dopo, quando l'ayatollah Khomeini lo identificò come esempio di buon cinema, contrariamente ai tanti film dall'influenza 'corruttrice' dell'era Pahlavi.

There are other films about men and cows (The Cow and I, for one) but unlike The Cow they can hardly be called love stories, nor are they works that so powerfully explore madness, solitude and obsession as this film does. This milestone of Iranian New Wave cinema tells the story of a poor villager (played by stage actor Ezzatolah Entezami in one of Iranian cinema's greatest performances) whose only source of joy and livelihood is his cow, which provides milk for the village. (Not surprisingly, when the film came out, the milk was viewed by the left as symbolic of oil). One night the cow is mysteriously killed and that's when the madness, or rather transformation, begins.

A filmmaker who has reinvented his approach to cinema in every decade since the 1960s, Mehrjui can move from the sombre tone of a Salinger adaptation, to a hilarious comedy of sorts. From humble beginnings he went on to study philosophy at UCLA and upon his return to Iran was assigned to direct a James Bond-type thriller which had nothing to do with his authorial ambitions. It was his second film, The Cow, based on short stories by Marxist psychiatrist Gholam-Hossein Saedi, which served as his breakthrough. "While making The Cow I had no idea what effects it would have on the history of Iranian cinema", says Mehrjui, "it was more a reaction on my part to the trend of the totally commercial and somehow vulgar film industry dominating that period. I always wanted to make a film in a village with rustic spaces, especially after seeing Au Hasard Balthazar and Los Olvidados". Promptly banned from export, one of Mehrjui's French friends smuggled a print out to the Venice Film Festival, where it was shown without subtitles and became one of the first films of the Iranian cinema given international appraisal. Poignantly wrapped in layers of



religion and leftist politics (two major forces of the 1979 revolution), The Cow came under the spotlight more than a decade later, when Ayatollah Khomeini identified it as an example of good cinema, in opposition to the many 'corrupting films' from the Pahlavi era.

YEK ETTEFAGH-E SADEH

Iran, 1973 Regia: Sohrab Shahid Saless

[Un semplice evento] ■ T. int.: *A Simple Event*. F.: Naghi Maasoumi. M.: Kazem Rajinia. Int.: Mohammad Zamani, Anne Mohammad Tarikhi, Habibullah Safarian, Hedayatullah Navid, Majid Baghaie. Prod.: Sazman-e Cinemaie Keshvar ■ 35mm. D.: 82'. Col. Versione farsi / *Farsi version* ■ Da: National Film Archive of Iran ■ Preservato nel 2014 da National Film Archive of Iran a partire dal negativo originale 35mm / *Preserved by National Film Archive of Iran in 2014 from the original 35mm negative*

Una manciata di giorni nella vita di un ragazzo sulle rive del Mar Caspio. A scuola va male e viene quasi espulso. Da una mano al padre, pescatore di frodo, e a casa assiste al deteriorarsi delle condizioni di salute della madre.

Il primo film di Sohrab Shahid Saless fu girato clandestinamente con i soldi e la troupe destinati a un cortometraggio commissionatogli dall'ente governativo Sazman-e Cinemaie Keshvar, per il quale aveva realizzato circa venti cortometraggi per lo più non accreditati. Il film fu girato a Bandar Shah. Saless, che era un ammiratore di Čechov, scelse il luogo per la sua atmosfera vagamente russa e perché si trattava di una capolinea ferroviario, una sorta di vicolo cieco come le esistenze dei suoi personaggi. A interpretare il ragazzo è Mohammad Zamani, che non era mai stato al cinema in vita sua e sulle cui fragili spalle si intuisce tutto il peso del mondo. Misteriosamente calmi e come svuotati, i personaggi sono apparentemente privi di sentimenti eppure capaci di produrre un enorme impatto emotivo sul pubblico.

Il ritmo torpido e l'incisivo senso della realtà creano un mondo in cui la morte della madre del ragazzo può rappresentare un *semplice evento*, un fatto da niente che a malapena tocca il bambino o il pubblico: significativo, o insignificante, come l'abbaiare dei cani o il frinire dei grilli durante tutta la durata del film. Anzi, la sola differenza tra tutti questi fenomeni in un film di Shahid Saless sulla morte è che quest'ultima avviene in silenzio e senza lasciare traccia. Nato nel 1944, Shahid Saless fu il solitario per eccellenza del cinema iraniano. Nel 1963 si trasferì in Austria, dove studiò teatro e cinema prima di andare a Parigi nel 1966 per frequentare Le Conservatoire libre du cinéma français. Ammalatosi di tubercolosi e d'ulcera, tornò in Iran dove lavorò come documentarista per il Ministero della Cultura. *Yek ettefagh-e sadeh*, forse il film più influente della nouvelle vague iraniana, fu proiettato durante la seconda edizione del Festival Internazionale del Cinema di Teheran dove vinse il premio FIPRESCI. Shahid Saless girò poi sempre a Bandar Shah l'ancor più tetro *Tabi'at-e bijān* (*Still Life*), forse la sua opera migliore. Costretto a rinunciare a un documentario per problemi di censura, si trasferì in Germania dove realizzò almeno tredici film, in gran parte prodotti dalla televisione tedesca. Sempre distaccato e malinconico, nel 1998 Shahid Saless si stabilì a Chicago, dove morì dopo aver lottato con le diverse malattie croniche, il cancro e la povertà. Esercitò un influsso profondo e duraturo sui registi iraniani, da Abbas Kiarostami a Mohammad Ali Talebi.

A few days in the life of a young boy living by the Caspian Sea. At school he is falling behind his classmates and almost expelled. He helps his father to fish illegally, and at home watches as his mother's health deteriorates.

Sohrab Shahid Saless's debut feature was made clandestinely with the budget and crew assigned to him for a short film by the government-run Sazman-e Cinemaie Keshvar, for whom he had previ-

ously made around 20, mostly uncredited shorts. The film was shot in Bandar Shah. Saless, who admired Čechov, chose the location for its 'Russian-looking' atmosphere and the fact that it was at the end of the railroad – at a dead end, like the lives of his characters. Mohammad Zamani, who had never been to a cinema, plays the young boy and one can feel the weight of the world on his frail shoulders. Mysteriously quiet and empty, the film's characters are apparently devoid of any feeling, yet still capable of making an enormous emotional impact on the audience.

The numbing pace and incisive sense of reality creates a world in which the moment of the 'simple event' – the death of the boy's mother – hardly moves the child or the audience; as significant, or insignificant, as the dogs barking or the crickets chirping throughout the film. Indeed the only difference between all such events in a Shahid Saless film involving death is that the latter occurs silently and without a trace.

*Born in 1944, Shahid Saless was the ultimate loner figure in Iranian cinema. He moved to Austria in 1963 where he studied theatre and cinema before relocating to Paris in 1966 to study at Le Conservatoire libre du cinéma français. Diagnosed with tuberculosis and an ulcer, he returned to Iran and undertook documentary work for the Ministry of Culture. A Simple Event, arguably one of the most influential of all Iranian New Wave films, was shown at the second Teheran International Film Festival where it won the FIPRESCI award. Shahid Saless went on to make the even bleaker *Tabi'at-e bijān* (*Still Life*) in the same location, probably his greatest cinematic achievement. Problems with the censor forced him to give up working on a documentary and he left Iran for Germany where he made at least 13 films, mostly produced by German TV.*

Always detached and melancholic, in 1998 he moved to Chicago where he died following struggles with persisting illnesses, cancer and poverty. His long-lasting influence on Iranian cinema can be traced in filmmakers from Abbas Kiarostami to Mohammad Ali Talebi.

TARDA PRIMAVERA UN NUOVO SGUARDO SUL CINEMA DEL DISGELO

(Prima parte: Alba)

*Last Spring. Looking anew
at the Cinema of the Thaw
(Part One: Dawn)*

Programma a cura di / Programme curated by Peter Bagrov e Olaf Möller
Note di / Notes by Peter Bagrov, Olaf Möller, Sergej Kapterov e Evgenij Margolit



Il Disgelo è uno di quei casi in cui vengono subito in mente certe immagini e certi personaggi, un paio di nomi, una manciata di titoli: Michail Kalatozov, Grigorij Čuchraj, Marlen Chuciev, *Otello* (Sergej Jutkevič, 1955), *Don Kihot* (Grigorij Kozincev, 1957), *Dorogoj cenoj* (Mark Donskoj, 1957). Poi generalmente si passa alla generazione degli anni Sessanta, momento alto della cinematografia sovietica radicato sì nel primo Disgelo – che è il periodo su cui si concentra la nostra rassegna – ma comunque diverso. Non è stato sempre così: alcuni dei film che mostreremo nei nostri due viaggi alle origini del Disgelo (una seconda parte della rassegna sarà presentata nel 2016) erano noti e persino popolari all'estero. Ma era molto tempo fa, e la bestia chiamata memoria popolare è bravissima a dimenticare.

Si noti come viene ricordato il Disgelo: tematiche di rilevanza internazionale (Shakespeare, l'inutilità della guerra) su cui si innesta una visione estetica straordinaria (il caso più memorabile è lo spettacolare virtuosismo della fotografia di Sergej Urusevskij in *Letjat žuravli*, *Quando volano le cicogne*, di Kalatozov, del 1956). Ma è questo lo spirito di *Ottepel'* (*Il disgelo*, 1954) di Il'ja Ėrenburg, il romanzo da cui il periodo ha preso il nome? Decisamente no. *Ottepel'* parla di vita quotidiana, di piccole cose, di libertà sentite e persino vissute brevemente dopo la vittoria sul nazismo, di libertà presto e impunemente soffocate. È significativo che due dei primi esponenti del Disgelo in letteratura, Ėrenburg e Ol'ga Berggol'c, fossero strettamente legati all'esperienza bellica, Ėrenburg come agitatore anti-tedesco, Berggol'c come poetessa dell'assedio di Lenigrado che con la sua voce tenne alto il morale e lo spirito combattivo della sua gente. Capivano forse meglio di altri il bisogno di un po' di *joie de vivre*, di qualcosa di spensierato, positivo e a volte volutamente sciocco.

Nel cinema questo si manifesta in due modi. Innanzitutto c'è una nuova modestia d'approccio, un interesse per la vita quotidiana descritta con modalità ancora in linea con gli imperativi del realismo socialista degli anni Trenta e Quaranta eppure curiose e ambivalenti. *Bol'saja sem'ja* (1954) di Iosif Hejfic e *Zemlja i ljudi* (1955) di Stanislav Rostockij sono ottimi esempi di un cinema realista che conosce il dubbio e tenta di superarlo; mentre l'esercizio neorealista alla maniera sovietica di Jurij Ozerov, *Syn* (1955), mostra quanto cupo e disperato potesse diventare questo atteggiamento, un cinema di tipi 'grigi'. Ci sono poi le molte declinazioni del cinema di genere – la commedia brillante (*Švedskaja spička*, Konstantin Judin, 1953), la commedia musicale (*Karnaval'naja noč'*, Ėldar Rjazanov, 1956) e il film d'avventura (*More studënoe*, Jurij Egorov, 1954; *Kortik*, Michail Švejcer e Vladimir Vengerov, 1954), che offrono ampie possibilità di fare le cose diversamente, nei contenuti e nello stile, con la complicità di un pubblico che conosce le regole e sa capire e apprezzare quando vengono piegate e a volte perfino violate.

Peter Bagrov e Olaf Möller

The Thaw is one of those cases in which certain images, certain characters immediately spring to mind a name or two, some titles: Michail Kalatozov, Grigorij Čuchraj, Marlen Chuciev, Otello (Sergej Jutkevič, 1955), Don Kihot (Grigorij Kozincev, 1957), Dorogoj cenoj (Mark Donskoj, 1957). Next, probably something from the 1960s generation, that apex of Soviet film history rooted in the early Thaw, the period we are interested in here, but something different nevertheless. It wasn't always like that: some of the films we will be screening during our two explorations of the origins of the Thaw (the second part of the programme will be shown in 2016) were known by, and also popular amongst, international audiences – but that was a long time ago; and the beast called popular memory is above all good at forgetting.

Note the way the Thaw is remembered: a big subject of international importance (Shakespeare, the futility of war...), dealt with in eye-popping aesthetics (most memorably: Sergej Urusevskij's camera pyrotechnics in Kalatozov's Letjat žuravli, 1956).

But is that the essence of Il'ja Ėrenburg's Ottepel' (1954), the novel that lent its name to the period? Most definitely: No. Ottepel' talks about daily life, small changes – liberties felt and even experienced ever so briefly following the victory over German Fascism, liberties suppressed quickly and with impunity; it is telling that two of the Thaw's earliest activists in literature, Ėrenburg and Ol'ga Berggol'c, are closely connected to the Soviet war experience – Ėrenburg as an anti-German agitator, Berggol'c as the poetess of the Siege of Leningrad, the voice that kept people's morale high and in fighting spirit. They understood, perhaps more than most, people's need for some joie de vivre – for something light-hearted, optimistic and sometimes deliberately silly.

In cinema, this showed in two ways. Firstly, there is the new modesty of approach, the interest in people's lives at their more ordinary, given shape in ways aligned with the Socialist Realist imperatives of the 30s and 40s yet in an curious, ambivalence-prone fashion. Iosif Hejfic's Bol'saja sem'ja (1954) as well as Stanislav Rostockij's Zemlja i ljudi (1955) are prime examples of this: a realist cinema that acknowledges doubt and discusses ways of overcoming it; while Jurij Ozerov's exercise in neo-realism the USSR way, Syn (1955), shows how bleak and desperate this cautiously optimistic attitude could turn – a cinema of 'grey' types... Secondly, there are the many developments in genre cinema, with high comedy (Švedskaja spička, Konstantin Judin, 1953), musical comedy (Karnaval'naja noč', Ėldar Rjazanov, 1956) and adventure (More studënoe, Jurij Egorov, 1954; Kortik, Michail Švejcer and Vladimir Vengerov, 1954) offering ample opportunities for doing things differently, in content as well as in style, and with the complicity of an audience that knows the rules and appreciates the bending, and sometimes even, the breaking of them.

Peter Bagrov and Olaf Möller

VOZVRAŠČENIE VASILIIJA BORTNIKOVA

URSS, 1952 Regia: Vsevolod Pudovkin

■ T. it.: *Il ritorno di Vasilij Bortnikov*. T. int.: *The Return of Vasilij Bortnikov*. Scen.: Galina Nikolaeva, Evgenij Gabrilovič. F.: Sergej Urusevskij. Scgf.: Boris Čebotarëv, Abram Frejdin. Mus.: Kirill Molčanov. Int.: Sergej Luk'janov (Vasilij Bortnikov), Natal'ja Medvedeva (Avdot'ja Bortnikova), Nikolaj Timofeev (Stepan Mochov), Anatolij Čemodurov (Boris Čekanov), Inna Makarova (Fros'ka Blinova), Anatolij Ignat'ev (Pavel), Vsevolod Sanaev (Kantaurov), Klara Lučko (Natal'ja Dubko). Prod.: Mosfil'm ■ 35mm. D.: 102'. Col. Versione russa / *Russian version* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna per concessione di Gosfilmofond

Gli esperti di cinema sovietico giudicano *Il ritorno di Vasilij Bortnikov* un'opera di transizione significativa, il primo film del Disgelo post-staliniano: simbolo dell'inevitabile rinascita culturale e insieme esempio di continuità del metodo 'socialrealista'. Anche se uscì solo due settimane e mezzo dopo la morte di Stalin e fu dunque prodotto entro i confini dell'ortodossia stalinista, il film era permeato da quella tonalità lirica che avrebbe caratterizzato buona parte dei primi film post-staliniani quale metafora di una nuova speranza sociale e segno della transizione ideologica del cinema sovietico verso la centralità dell'individuo.

Bortnikov, ultimo film di Vsevolod Pudovkin, è divenuto un classico: il suo contributo al cinema sovietico è stato identificato con la magistrale espressione dei sentimenti e con l'esplorazione dei percorsi individuali che conducono alla consapevolezza sociale. Nonostante la presenza obbligatoria di conversazioni sull'efficienza agricola e l'importanza di rispettare la linea del Partito, molte scene e immagini del film sono caratterizzate da un sommesso lirismo che contrasta con i toni spesso tagliati con l'accetta che caratterizzavano i film del tardo periodo staliniano.



Vozvrashchenie Vasilija Bortnikova

In *Bortnikov* questa strategia stilistica è legata alla sistematica descrizione dei cambiamenti stagionali della campagna russa. Sulle prime, le immagini del film possono far pensare alle illustrazioni di una rivista patinata e al 'realismo' levigato ma senz'anima dell'estetica stalinista. Ma la familiarità di Pudovkin con il lirismo figurativo, che risale ai ritratti evocativi e simbolici della natura presenti in *La madre*, il suo capolavoro del 1926, e l'eccellente lavoro di Sergej Urusevskij – probabilmente il più importante direttore della fotografia del Disgelo – trasformano qui le descrizioni della primavera in metafore della rinascita personale e collettiva, ampliando le immagini significative di *La madre* che raffiguravano la forza rigeneratrice della primavera. Analogamente, la storia del veterano che per vie tortuose si adatta alle complessità della vita in tempo di pace richiama un altro film di Pudovkin, l'insolito melodramma del 1930 *Un caso semplice*. In un'epoca ancora dominata da un'estetica convenzionale e da opprimenti compromessi artistici, Pudovkin decise di riportare in vita – seppure con prudenza – alcune delle tematiche che lo appassionarono in

anni più esaltanti, trasformando così la sua ultima opera in un presagio della trasformazione sociale a venire.

Sergej Kapterev

The Return of Vasilij Bortnikov was commonly regarded by Soviet film experts as a work of transitional significance, the first cinematic work of the post-Stalin Thaw: a symbol of inevitable cultural revival and, simultaneously, a proof of the continuity of the 'Socialist Realist' methodology. In spite of the fact that it was released only two and a half weeks after Stalin's death and, therefore, had been produced within the confines of the orthodox Stalinist culture, the film was imbued with that lyrical tonality which was to define much of the cinema of the early post-Stalin era as a metaphor for new social hope and a sign of Soviet cinema's ideological 'shift toward the individual'. Bortnikov became the last work of Vsevolod Pudovkin, a Soviet and Russian classic whose contribution to Soviet cinema has been linked to the exploration of individual paths to social awareness and associated with the masterful transmission of emotions. In spite of the obligatory presence of conversations about agricultural efficiency and the importance of

toeing the Party line, many of the film's scenes and images are characterized by lyrical understatement which contrasts with the sketchiness and frequently awkward straightforwardness of most of the films of the late Stalin period.

The stylistic strategy of understated emotionalism is correlated in Bortnikov with the systematic visualization of seasonal changes in the Russian countryside. At first glance, the film's imagery may resemble glossy magazine illustrations and, therefore, be dismissed as an element of the Stalinist aesthetics of polished but soulless 'realism'. However, Pudovkin's record of lyrical imagery, which dates back to the evocative and symbolic sketches of nature in his 1926 masterpiece Mother, and the exquisite work by Sergej Urusevskij, arguably the most important cinematographer of the Thaw era, turn the film's depictions of spring-time into metaphors of personal and collective rebirth, expanding Mother's iconic images of the regenerative power of spring. Similarly, Bortnikov's story of a war veteran's tortuous adaptation to the complexities of peaceful life may be referred to another Pudovkin film, the 1930 offbeat melodrama A Simple Case. Under the conditions of formulaic aesthetics and oppressive artistic compromises, Pudovkin decided to revive – albeit cautiously – some of the concerns that occupied him at a more exciting time, and in the process turned his last work into a presentiment of social change.

Sergei Kapterev

NEPOSŁUŠNYJ KOTĚNOK

URSS, 1953 Regia: Mstislav Paščenko

[Il gattino disobbediente / Disobedient Kitten] ■ Sog.: tratto da un racconto di Ivan Belyšev. Scen.: Mstislav Paščenko. F.: A. Astaf'ev. Animazione: Boris Džžkin, Valentina Vasilenko. Mus.: Karen Chačaturian. Prod.: Sojuzmultfil'm ■ 35mm. D.: 10'. Col. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfilmofond per concessione di Soyuzmultfilm

Vittima negli anni Trenta e Quaranta di una serie di campagne contro il formalismo, il cinema d'animazione sovietico perse praticamente tutti i contatti con l'avanguardia, ed erano legami solidi. Alla fine degli anni Quaranta l'arte doveva essere realistica e 'tipica'. Per non correre rischi, gli animatori usavano il più possibile il rotoscopio. Insigni attori teatrali (preferibilmente del Teatro d'arte di Mosca) recitavano davanti alla macchina da presa e gli animatori dovevano solo ricalcare le scene, senza alcuna stilizzazione.

Neposlušnyj kotěnok è a prima vista un innocente racconto esemplare con una morale semplice semplice: i piccoli devono ubbidire e stare a casa con i grandi. Eppure tra i registi il cortometraggio fece scalpore, e per il cinema d'animazione è giustamente considerato un punto di svolta, al pari di *Il ritorno di Vasilij Bortnikov* per il cinema con attori in carne e ossa. Il film abusa ancora sfacciatamente del rotoscopio per le figure stranamente iperrealistiche della nonna e della nipotina, ma gli animali appartengono ormai alla nuova era. Per la prima volta in vent'anni i personaggi animati non avevano contorni. Se ne ricavava una sensazione di volume, di consistenza reale (qualità su cui l'animazione sovietica avrebbe puntato una decina di anni dopo). Era un ritorno alla stilizzazione perduta. Furono gli stessi animatori a riunire tutte queste caratteristiche in un unico termine: *pušistost'*, 'lanosità'. Sembrerà sciocco, ma proprio questo passaggio dal falso realismo alla 'lanosità' aprì la strada al grande cinema d'animazione sovietico degli anni Sessanta e Settanta che avrebbe prodotto i capolavori di Fëdor Chitruk e Jurij Norštein.

Peter Bagrov

Having suffered a series of anti-formalist campaigns in the 1930s and 1940s, Soviet animation lost practically all its connections with the avant-garde, and strong connections they were. By the end of the 1940s art was supposed to be realistic and 'typical'. Not willing to take

any risk, animators considered it safe to apply rotoscope wherever they could. Eminent actors of the stage (preferably from the Moscow Art Theatre) would act in front of the camera, and the only thing left for the animators was to transfer live action into drawings – with no place for stylization.

Neposlušnyj kotěnok is, at a first glance, an innocent exemplary tale with a simple moral: little ones should obey and stay home with the grown-ups. Yet, this one-reeler caused a stir among filmmakers and is justly considered as much a breakthrough in animation, as The Return of Vasilij Bortnikov is in live-action cinema. There is still a blatant abuse of rotoscope with the eerily hyper-realistic grandmother and granddaughter. But the animals belong to the new era. For the first time in twenty years animated characters had no contours. This brought a sense of volume, a sense of real texture (something Soviet animation would stake on a decade later). It brought back the long-lost stylization. Animators themselves united all these features into a single term – 'fluffiness' (pušistost'). Silly as it may seem, it was precisely this twist from false realism to 'fluffiness' that blazed a trail to the famous Soviet avant-garde animation of the 1960s-1970s, resulting in the masterpieces of Fëdor Chitruk and Jurij Norštein.

Peter Bagrov

SON BOLEL'SČIKA

URSS, 1953 Regia: Gerbert Rappaport

[Il sogno di un tifoso / A Football Fan's Dream] ■ F.: Sergej Ivanov. Int.: Igor' Moiseev State Folk Dance Ensemble. Prod.: Lenfil'm ■ 35mm. D.: 4'. Col. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfilmofond

Gli spettacoli filmati – fossero opere, balletti o rappresentazioni teatrali – erano uno dei pezzi forti del cinema sovietico nella prima metà degli anni Cinquanta, andando a popolare un

sottogenere che collega gli ultimi anni dell'epoca staliniana con il periodo del Disgelo. In Unione Sovietica il sottogenere è forse stato più importante che altrove: in primo luogo divenne, come i film per ragazzi, una palestra per giovani talenti; in secondo luogo rappresentò uno spazio in cui potevano essere osati, talvolta con successo, esperimenti formali(sti). Il genio sovietico del sottogenere era Gerbert Rappaport, che adattò una celeberrima coreografia di Igor' Moiseev: il calcio come non si era mai visto, con i giocatori festanti che saltellano come posseduti e un tifoso pazzo in vena di invasioni di campo.

Olaf Möller

Filmed stage performances – of theatre, opera as well as ballet productions – were a staple of Soviet cinema in the first half of the 50s – making it a particular sub-genre that connects the last of the Stalin years with the Thaw. In the USSR, this sub-genre might have been more important than anywhere else. For one thing, it became, similar to children's films, a training ground for young talents; for another, it was also a sphere of production where formal(ist) experiments could be attempted, and sometimes were. The Soviet genius of this sub-genre is Gerbert Rappaport who here adapted the widely celebrated choreography by Igor' Moiseev: football like never before, with cheery players jumping around as if possessed and a loony fan in a one-man-pitch-invasion mode.

Olaf Möller

ZVANYI UŽIN

URSS, 1953 Regia: Fridrich Ermler

[Una cena festosa / Dinner Party] ■ Sog.: dallo sketch *Čelovek ostaëtsja odin* [Un uomo lasciato solo] di Vladimir Mass e Michail Červinskij. Scen.: N.A. Stroev (Vladimir Mass, Michail Červinskij, Fridrich Ermler). F.: Apollinarij Dudko. Scgf.: Isaak Machlis. Mus.: Gavriil Popov. Int.: Igor'



Zvanyi užin

Il'inskij (Pëtr Petrovič), Nina Mamaeva (sua moglie), Boris Žukovskij (Ivan Kuzmič), Anna Lisjanskaja (Nadežda Sergeevna). Prod.: Lenfilm ■ 35mm. D.: 30'. Col. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfilmofond

Fridrich Ermler, autentico e devoto comunista, membro del Partito sin dal 1919, si considerava un uomo di politica, "un artista del Partito". Credeva nella ragionevolezza della vita politica contemporanea e non tentava di abbellirla. Paradossalmente firmò alcune opere cinematografiche tra la più complesse e controverse del realismo socialista, come *Oblomoki imperii* [Frammento di un impero, 1929], *Krest'jane* [I contadini, 1934] e *Velikij graždanin* [Il grande cittadino, 1937-38].

Razbitye mečty ('Sogni spezzati', titolo iniziale del film) doveva essere uno dei tre episodi di un film pensato su misura per Arkadij Rajkin, leggenda del varietà sovietico. A dirigerlo dovevano essere i tre più importanti registi leningradesi, Grigorij Kozincev, Josif Cheific e lo stesso Ermler. Il progetto non si concretizzò mai per una serie di ragioni e soprattutto perché Rajkin

era ebreo (nei primi anni Cinquanta giunse al culmine l'antisemitismo di stato, sotto forma di 'campagna anticoscopolita').

A nessuno dei tre registi piaceva girare commedie, ma inaspettatamente Ermler decise di completare il suo episodio. Il ruolo del protagonista andò a Igor' Il'inskij, grande attore teatrale e già comico numero uno del cinema muto sovietico. Rajkin, per il quale lo sketch era stato scritto, non perdonò mai Ermler.

Il film è la storia di un carrierista che invita il suo capo a una finta festa di compleanno ma si chiude per sbaglio in una stanza della casa e manda tutto a monte. Se Rajkin era spassosissimo, miserabile ma anche simpatico, Il'inskij risultava disgustoso e terrificante, un maniaco spietato nei suoi avidi sogni di una nuova carriera.

Ermler fu costretto a girare il film a colori, com'era d'obbligo per le commedie di allora. Ma voleva un'atmosfera in bianco e nero, tetra e di stile quasi espressionista. Il'inskij, da parte sua, sembra quasi minacciare la macchina da presa nei suoi attacchi di frenesia.

Va ricordato che all'epoca Stalin era

ancora vivo, il che fa di questa piccola commedia un anello di congiunzione straordinario tra le spericolate satire degli anni Venti e gli altrettanto audaci esperimenti formali degli anni Sessanta. Il comitato artistico della Lenfilm ne fu così spaventato che gli sceneggiatori ritennero saggio celarsi sotto lo pseudonimo di N.A. Stroeve (che significa 'Siamo in tre'). Ma l'espediente non li salvò: il film scomparve dalla circolazione per nove anni, fino al 1962.

Peter Bagrov

Fridrikh Ermler, a true and devoted communist, a member of the Party since 1919, considered himself a man of politics, "an artist of the Party". He believed in the reasonableness of the ongoing political life, and did not try to varnish it. Thus, paradoxically, he made some of the most controversial and complex works of socialist realism in cinema, such as Oblomok imperii [The Fragment of an Empire, 1929], Krest'jane [The Peasants, 1934] and Velikij graždanin [The Great Citizen, 1937-38].

Razbitye mečty ('Broken Dreams', the film's initial title) was supposed to be one of the three stories in a screen vehicle for Arkadij Rajkin, a legend of Soviet vaudeville. Leningrad's leading filmmakers, Grigorij Kozincev, Isosif Čeifec and Ermler, were each to direct one of the stories. The project was never realized for multiple reasons, the most significant being Rajkin's ethnicity (the early 50s were the years of state anti-Semitism known as the 'anti-cosmopolitan campaign').

None of the three directors enjoyed making comedies, but Ermler, rather unexpectedly, decided to complete his portion of the work. The main role was now played by Igor' Il'inskij, a famous theatrical actor and – some time before – the number one comedian of the Soviet silent screen. Rajkin could never forgive Ermler, for the sketch was written exclusively for him.

The story is an anecdote about a careerist who invites his boss to an imaginary birthday party but accidentally locks himself in and spoils the whole plan.

Rajkin was awfully funny, miserable yet sympathetic at the same time. Il'inskij was disgusting and horrifying – in his dream of a new career, he turned into a heartless maniac.

Ermler was forced to shoot the film in colour – a standard for 1953 comedies. But he wanted a grim black and white atmosphere, almost expressionist in style. Il'inskij practically threatens the camera in his aggressive ecstasy.

One must remember that Zvanyi užin was created still under Stalin – which makes this little comedy a unique link between the risky satires of the 1920s and the equally daring formal experiments of the 60s. It scared Lenfilm's artistic council to such an extent that the scriptwriters thought it wise to hide under a pen name N.A. Stroeve (which means 'There are three of us'). But the trick did not save them: the film got 'shelved' for nine years, until 1962.

Peter Bagrov

BOL'SAJA SEM'JA

URSS, 1954 Regia: Isosif Hejfic

■ T. it.: *Una grande famiglia*. T. int.: *A Big Family*. Sog.: dal romanzo *Žurbiny* [Gli *Žurbini*] di Vsevolod Kočetov. Scen.: Vsevolod Kočetov, Sokrat Kara. F.: Sergej Ivanov. Scgf.: Viktor Volin, Viktor Savostin. Mus.: Venedikt Puškov. Int.: Sergej Luk'janov (Matvej *Žurbini*), Boris Andreev (Il'ja Matveevič), Vera Kuznecova (Agaf'ja Karpovna), Aleksej Batalov (Aleksej), Sergej Kurilov (Viktor), Vadim Medvedev (Anton), Boris Bitjukov (Kostja), Ija Arepina (Tonja), Klara Lučko (Lida). Prod.: Lenfil'm ■ 35mm. D.: 108'. Col. Versione russa con sottotitoli italiani / Russian version with Italian subtitles ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna per concessione di Gosfilmofond

Bol'saja sem'ja fu tra i primi film sovietici realizzati dopo la morte di Stalin a suscitare un po' di scalpore all'estero. Qualcosa in effetti era cambiato, anche se il film parlava di cicli e di con-

tinuità: nel finale, un bisnonno e suo nipote – entrambi chiamati Matvej *Žurbini* – guardano allontanarsi una nave che porta il loro nome. Anche il soggetto può sembrare un ordinario esempio di realismo socialista: scene di vita di una dinastia proletaria nell'arco di quattro generazioni, a rappresentare la gigantesca famiglia chiamata Unione Sovietica. Ma grazie ai tocchi sottili dell'impareggiabile Isosif Hejfic il film sviluppa una vivacità raramente vista sugli schermi sovietici – e non solo sovietici – dell'epoca. Il colore fa la sua parte: *Bol'saja sem'ja* risplende e scintilla; i toni più scuri temperano la disperazione con ombre eleganti, i toni più accesi illuminano il mondo quando la gente è felice. E poi ci sono le tante sfumature, come sempre decisive: nel mostrarci l'orgoglio di un lavoratore, il modo in cui una coppia viene a patti con le proprie imperfezioni, la reazione di un burocrate castigato da un esempio vivente di virtù proletaria. Il tutto è ancor più interessante se guardiamo al romanzo di Vsevolod Kočetov dal quale è tratto *Bol'saja sem'ja*, *Žurbiny*, uscito nel 1952 e tradotto in più lingue. Kočetov era un personaggio singolare anche per gli standard sovietici: sostenitore della linea dura, considerato reazionario perfino da molti conservatori, artigiano della parola i cui romanzi aspiravano a incarnare il socialismo realista nella sua forma più esplicita e ligia, come si addice a un funzionario. Eppure, rileggendolo, *Žurbiny* si rivela sorprendentemente agile e a tratti schiettamente elegante, l'opera di qualcuno che intuisce qualcosa. Hejfic, si è tentati di dire, parte proprio da queste idiosincrasie della prosa di Kočetov. Sia *Žurbiny*, sia *Bol'saja sem'ja* dimostrano che nella prima metà degli anni Cinquanta tutto era più complesso di quel che pensiamo...

Olaf Möller

Bol'saja sem'ja was among the first Soviet films after the death of Stalin that created a bit of a stir abroad. Something



Bol'shaja sem'ja

indeed had changed, even if the story talked about continuities and cycles – at the end, a great-grandfather and his great-nephew both named Matvej Žurbiny watch a ship christened in their name leaving the dock. The subject itself may be run-of-the-mill socialist realism: scenes from the life of a proletarian dynasty spanning four generations – a big family that stands in for the gigantic clan called Soviet Union. But thanks to the subtle touches of the incomparable Iosif Hejfic, the film develops a liveliness rarely seen at the time on Soviet screens – or any others for that matter. Colour has a lot to do with it: Bol'shaja sem'ja truly shines and sparkles; the darker tones sooth those in despair with gracious shadows, the brighter ones light the world when people are merry and happy. Also, masses and masses of nuances that as always make the difference: how a worker's pride in his achievements is shown, how a couple comes to terms with its shortcomings and failings, how a bureaucrat deals with being chastised by a living example of proletarian virtue. This is all the more remarkable when we look at the novel on which Bol'shaja sem'ja is based: Vsevolod Kočetov's widely transla-

ted 1952 Žurbiny. Kočetov was quite a character even by Soviet standards: a hard-liner deemed reactionary even by many conservatives, a man-of-the-masses artisan of the word whose novels strove hard to be prime examples of Socialist Realism at its most plainly unambiguous and party-line supportive, as becomes a functionary. Yet, on re-reading, Žurbiny proves surprisingly agile, at times bluntly elegant – the work of somebody sensing something. Hejfic, one is tempted to say, takes off from these idiosyncratic moments in Kočetov's prose. Both, Žurbiny and Bol'shaja sem'ja show that things during the early- to mid -50s were far more complex than we tend to think...

Olaf Möller

KORTIK

URSS, 1954 Regia: Michail Švejcer, Vladimir Vengerov

[Il pugnale del marinaio] ■ T. int.: *The Dirk*
Sog.: da un romanzo di Anatolij Rybakov.
Scen.: Anatolij Rybakov, Innokentij Gomello. F.: Veniamin Levitin. Scgf.: Aleksej Rudjakov, Aleksej Fedotov. Mus.:

Boris Arapov. Int.: Arkadij Tolbuzin (il commissario Polevoj), Bruno Frejndlich (Nikitskij), Volodja Šachmamet'ev (Miša Poljakov), Boris Arakelov (Genka), Nina Kračkovskaja (Valja Ivanova). Prod.: Lenfil'm ■ 35mm. D.: 90'. Bn. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfilmofond

Michail Švejcer e Vladimir Vengerov erano una sorta di *dream team*, anche se diressero insieme solo questo film (contrariamente al duo ufficiale dell'epoca composto da Aleksandr Alov e Vladimir Naumov, che lavorarono insieme fino alla prematura morte del secondo confezionarono la giusta dose di capolavori: ma di loro parleremo l'anno prossimo). Ciò nonostante, Švejcer e Vengerov rimasero buoni amici fino alla morte di quest'ultimo anche se non lavorarono più per la stessa casa di produzione (Vengerov restò alla Lenfil'm mentre Švejcer passò alla Mosfil'm dopo *Tugož uzal*, del 1957, che dovette essere rigirato e rimontato fino alla nausea) e vissero in città diverse. Il talento straordinario di entrambi rende doverosa una seria rivalutazione che al di fuori dei confini della Russia equivarrebbe a una scoperta vera e propria, anche se uno o due film di Švejcer furono notati ed elogiati all'estero. Non a caso Marlen Chuciev, intervistato a proposito dei suoi film degli anni Sessanta, ha scosso il capo con impazienza e ha detto che i veri capolavori di quell'epoca erano *Rabočij posëlok* (1965) di Vengerov e *Vremja, vperjod!* (1966) di Švejcer (che lo diresse con Sofia Mil'kina). Erano questi, secondo Chuciev, gli autori da studiare... *Kortik* è un'opera chiave di quel periodo: un'avventura per ragazzi ambientata nei giorni della rivoluzione, con messaggi segreti, inseguimenti e salvataggi in extremis. Se la storia di coraggio adolescenziale di fronte a un complotto dei Bianchi è abbastanza in linea con le direttive di partito (il romanzo fu pubblicato nel 1948), totalmente diverso è il modo in cui viene trattata da Anatolij Rybakov, uno dei più amati spiriti liberi della letteratura



Kortik

sovietica, e da Švejcer e Vengerov: un connubio di attenta osservazione dei dettagli della vita quotidiana e di favoloso senso per i piaceri particolari del genere. Vengerov proseguì poi sullo stesso tono con *Dva kapitana* (1955), riconosciuto film di culto in Unione Sovietica.

Olaf Möller

Michail Švejcer and Vladimir Vengerov were something like the dream team of the era – although they only directed this one film together (quite in contrast to the official master-duo of the period, Aleksandr Alov and Vladimir Naumov who worked together till the former's untimely death and created their fair share of masterpieces along the way – more about them next year); still, Švejcer and

Vengerov remained close friends until the end of the latter's life, even if they didn't work for the same studio anymore and lived in different cities (while Vengerov remained at Lenfilm, Švejcer moved on to Mosfilm after Tugoj uzel, 1957, which had to be re-shot and re-edited at nauseam...). Both are geniuses begging for serious re-evaluation – well, in the case of the world outside Russia, one would have to speak about a total discovery (even if one or two films of Švejcer got noticed and lauded abroad in their time). Or put another way: when Marlen Chuciev was recently asked about his films from the 60s, he impatiently shook his head and said that the era's true works of excellence were Vengerov's Rabočij poselok (1965) and Švejcer's Vremya, vperjod! (1966; co-director:

Sofia Mil'kina) – these two were the auteurs to study... Kortik is a key work of the period: an adventure yarn for children set in the days of the revolution, with secret messages, chases and last-second rescues. The story about teenage daring when faced with a White conspiracy is party-line conformist enough (the novel was published in 1948), but the way that first Anatolij Rybakov, one of the USSR's most beloved literary free-spirits, and then Švejcer and Vengerov dealt with it is another thing: a mixture of closely observed details from daily life and a fabulous sense of the particular pleasures of genre. Vengerov would follow this film in a similar key with Dva kapitana (1955) which would become a certifiable cult movie in the USSR.

Olaf Möller

ŠVEDSKAJA SPIČKA

URSS, 1954 Regia: Konstantin Judin

[Il fiammifero svedese] ■ T. int.: *The Safety Match*. Sog.: dal racconto omonimo di Anton Čechov. Scen.: Nikolaj Erdman. F.: Igor' Gelejn, Valentin Zacharov. Scgf.: Georgij Turylëv. Mus.: Vasilij Širinskij. Int.: Aleksej Gribov (Nikolaj Ermolaevič Čubikov, investigatore), Andrej Popov (Djukovskij, aiuto investigatore), Michail Janšin (Evgraf Kuz'mič, sovrintendente di polizia), Marina Kuznecova (Ol'ga Petrovna, sua moglie), Michail Nazvanov (Mark Ivanovič Kljauzov), Ksenija Tarasova (Mar'ja Ivanovna, sua sorella), Nikolaj Gricenko (Psekov, amministratore di Kljauzov), Nikolaj Kuročkin (Efrem, il giardinere). Prod.: Mosfil'm ■ 35mm. D.: 55'. Col. Versione russa / *Russian version* ■ Da: Gosfilmofond per concessione di Mosfilm

Nella natia Russia Čechov è amato innanzitutto per i suoi racconti, e poi per le opere teatrali. Dagli anni Trenta all'inizio degli anni Cinquanta si girarono decine di versioni cinematografiche, tratte soprattutto dai racconti firmati Antoša Čechonte (lo pseudonimo di Čechov agli esordi). *Švedskaja spička* doveva essere l'ennesima trasposizione: il 1954 era particolarmente proficuo per questo Čechov 'umoristico', un buon modo per commemorare i cinquant'anni dalla morte dello scrittore. Il film segnò invece un punto di svolta per gli adattamenti di Čechov, tanto da creare quasi un genere per i decenni successivi. Perché in questo film Čechonte veniva visto attraverso gli occhi di Čechov.

Konstantin Judin non scalò mai i ranghi ma fu un riconosciuto maestro del cinema di genere, autore di eccellenti commedie e film d'azione tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta, ammirato da registi quali Sergej Ėjzenštejn e Boris Barnet (tanto che dopo la morte di Judin fu proprio Barnet a completare il suo ultimo film, *Il lottatore e il clown*, che fu lodato da Godard e Rivette). *Il fiammifero svedese* di Čechov era

niente più che un'elegante parodia del genere poliziesco, spunto ideale per un due rulli dall'ambientazione molto stilizzata e grottesca. Le versioni cinematografiche dei racconti erano normalmente una sorta di 'spezzatino Čechov', ottenuto mescolando frasi e storielle divertenti prese da questo o quel racconto. Ma a quanto pare Judin non aggiunse una sola parola, e si sforzò di ricreare in maniera convincente l'atmosfera della Russia dell'Ottocento. Per esempio, uno degli interrogatori si svolge a colazione, nella casa della vittima, e che colazione! Sembra quasi che la gioia di un buon pasto possa oscurare l'omicidio, le accuse e le macchie di sangue sotto la finestra.

L'omicidio stesso è fonte d'eccitazione, un grande momento per quasi tutti gli abitanti della cittadina dimenticata da Dio. L'indagine è ridicola, perché qui tutti si conoscono, e c'è perfino la frascchetta che a un certo punto è stata con tutti gli uomini coinvolti nel caso. Ma la logica e il pathos del giovane ispettore sono impeccabili. E quando il caso si rivela nient'altro che una stupida storiella, per quest'uomo che ha perso la sua unica occasione di risolvere un vero omicidio è quasi una tragedia.

Accoglienti case di legno con mobili antiquati, foschi paesaggi autunnali in cui i sospetti camminano uno dopo l'altro nel fango facendo cic ciac (è uno dei motivi ricorrenti del film, scelta audace nel 1954, a soli due anni dalla 'de-stalinizzazione'), e un valzer sentimentale che si intreccia a polke grottesche... Tutte trovate che diventeranno presto canoniche nei film tratti da Čechov, che a loro volta diventeranno un modello di tragicommedia esistenziale alla russa.

Peter Bagrov

In his native Russia Čechov is loved first and foremost for his short stories – and only secondarily for his plays. There have been dozens of screen adaptations from the 1930s through the early 1950s – mostly of the anecdotes signed by Antoša

Čechonte (Čechov's pen name in his early days). Švedskaja spička was to become yet another one: 1954 was particularly fruitful for this 'humorous' Čechov, a peculiar way to commemorate the writer's memory 50 years after his death.

Yet, it became a turning point for Čechov's adaptations – which will almost become a genre in the following decades. For in this film Čechonte was read through the eyes of Čechov.

*Konstantin Judin never reached high ranks, but was known as a master of genre, making some of the best comedies and action films of the 1930s-1950s. Among his admirers and supporters were Sergej Ėjzenštejn and Boris Barnet (no wonder after Judin's death Barnet completed his last film, *The Wrestler and the Clown*, which was highly praised by Godard and Rivette).*

*Čechov's *The Safety Match* was an elegant spoof on detective stories, nothing more. It suggested a two-reeler with a very stylized grotesque setting. It was a custom to turn short stories into features by making a 'Čechov stew', adding funny phrases and anecdotes from any of his stories on hand. But it seems that Judin did not add a single word. Instead he put much effort into recreating a most convincing atmosphere of provincial Russia at the turn of the XIX century.*

For example one of the interrogations takes place during breakfast, at the victim's house – and what a breakfast it is! It seems that the joy of a good meal can overshadow a murder case, deadly accusations and bloodstains right outside the window.

The murder itself is a source of excitement, the big time for almost everyone in this God-forsaken little town. The investigation is ridiculous in a way – for everyone here knows each other, even the local 'Nana' at some point has lived with every male involved in the case. But the young inspector's logic and pathos are irreproachable. And when the whole case turns out to be nothing but a silly anecdote it's almost a tragedy for this man who lost his only chance for a 'real thing'.

Cozy wooden houses with old-fashioned furniture, grim autumn landscapes with all the suspects squelching through the mud one after another (that's one of the leitmotifs of the film – a daring one for 1954, two years before the 'De-Stalinization'), and a sentimental waltz interwoven with grotesque polkas... All that will soon become standard for a Čechov film. And a Čechov film will become standard for an existential tragicomedy, Russian style.

Peter Bagrov

LURDŽA MAGDANY

URSS, 1955 Regia: Tengiz Abuladze, Rezo Čcheidze

[L'asino di Magdana] ■ T. int.: *Magdana's Donkey*. Sog.: da un racconto omonimo di Ekaterina Gabašvili. Scen.: Karlo Gogodze. F.: Lev Šuchov, Aleksandr Digmelov. Scgf.: Iosif Sumbatašvili. M.: Vasilij Dolenko. Mus.: Arčil Kereselidze. Int.: Dudukhana Tserodze (Magdana), Akakij Kvantaliani (Mitua), Roland Barašvili (Mikho), Liana Moistrapišvili (Safo), Nani Čikvinidze (Kato), Karlo Sakandelidze (Vano, servo di fattoria), Akakij Vasadze (capo del villaggio), Aleksandr Omiadze (il vecchio Gigo), Aleksandr Takaišvili (giudice). Prod.: Gruzia-film (Tbilisi) ■ 35mm. D.: 49'. Bn. Versione georgiana / *Georgian version* ■ Da: Gosfilmofond per concessione di Georgian Film

Esempio particolarmente brillante di uno dei principali sottogeneri cinematografici: il film su un asino. *Lurdža Magdany* narra la storia di una povera bestia da soma lasciata morire per strada dal suo padrone, un ignobile mercante convinto di non poter spremere un'altra ora di lavoro dall'esaurita creatura. Per fortuna dei ragazzini trovano l'asino e decidono di prendersene cura. Gesto che l'animale ripaga rendendosi utile alla famiglia una volta recuperate le forze. I guai arrivano quando il mercante si accorge che la sua bestia sgobba per qualcun altro...



Lurdža Magdany

Lurdža Magdany – o *Magdanas Lurja* nella versione georgiana che abbiamo scelto di proporre – fu tra i primi film dell'epoca a segnalare la rinascita in Unione Sovietica di svariate cinematografie regionali (quella ucraina si sarebbe trasformata in una forza di prima grandezza). Diretto in tandem da due importantissimi autori del Disgelo georgiano, Tengiz Abuladze e Rezo Čcheidze, *Lurdža Magdany* poteva essere visto come una sorta di manifesto per una nuova arte realista. Abuladze e Čcheidze avrebbero poi compiuto scelte estetiche diverse: Abuladze passò dal realismo poetico a un cinema spesso mistico e allegorico, mentre Čcheidze eccelse nel filone genuinamente popolare.

Olaf Möller

An especially brilliant entry in one of cinema's most important sub-sub genres: the donkey movie. Lurdža Magdany tells the story of a poor beast of burden left somewhere along the road to die by its owner, a merchant; to this feudal scumbag it seemed as if there was not one more hour of work left in this barely-

living creature. Luckily, some kids find the donkey and decide to take care of it. An act of kindness the donkey repays by making itself useful for the family once its strength is back. Yet when the merchant notices that his erstwhile possession is now working for someone else, troubles ensue... Lurdža Magdany – or Magdanas Lurja in the Georgian Version we chose to show here – was among the first films of the period that signalled the renaissance of several regional Soviet film cultures (the Ukraine would soon develop into another major force). Also, with the two arguably most important Georgian Thaw auteurs Tengiz Abuladze and Rezo Čcheidze sharing directorial duties, Lurdža Magdany could be understood as something of a manifesto for a new realist art. Abuladze and Čcheidze would actually follow rather different aesthetic routes: Abuladze moved from a poetic realism to an often mystical cinema of allegories, while Čcheidze excelled in hearty popular fare.

Olaf Möller

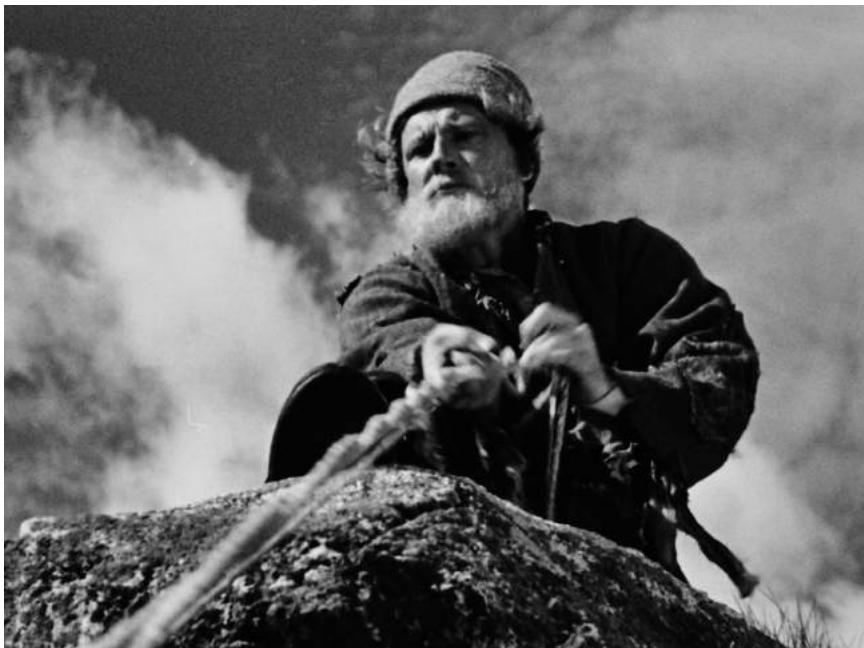
MORE STUDĚNOE

URSS, 1954 Regia: Jurij Egorov

[Gelido mare / Cold, Cold Sea] ■ Scen.: Konstantin Badigin, Vladimir Kreps. F.: Igor' Šatrov. Scgf.: Konstantin Urbetis, Sergej Kozlovskij. Mus.: Gavriil Popov. Int.: Nikolaj Krjučkov (Aleksej Chimkov), Gennadij Judin (Stepan Šarapov), Michail Kuznecov (Fëdor Verigin), Ėl'za Leždej (Varvara Lopatina), Mark Bernes (Eremej Okladnikov), Valentin Gračëv (Vanja Chimkov), Aleksandra Danilova (Anastasija), Aleksandr Antonov (Amos Kornilov). Prod.: Maksim Gorky Studios ■ 35mm. D.: 87'. Col. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfilmofond

Film d'avventura ambientato nel Settecento, *More studĕnoe* sembrerebbe distante dalle tematiche del Disgelo. Eppure sotto molti aspetti è uno dei titoli più rilevanti del primo periodo post-staliniano. Seconda regia di Jurij Egorov, trentaquattrenne diplomatosi alla Scuola di cinema, *More studĕnoe* rientra a pieno titolo nel filone cinematografico incentrato sui personaggi e si mostra capace di una narrazione distesa, consapevole e scarsamente condizionata dall'estetica stalinista, nonostante l'elogio dello spirito d'iniziativa russo e il richiamo alle origini storiche dell'eroismo russo, nonché l'allusione al tema della lotta di classe e la denuncia della cospirazione straniera. L'affascinante interazione tra modelli narrativi e stilistici (particolarmente evidente nelle due storie intrecciate del film) resa possibile dal format avventuroso era cosa rara nel cinema del realismo socialista e fu usata con estro ed efficacia da Egorov e dalla sua squadra.

Nel rispetto delle convenzioni del dramma eroico, i paesaggi dell'estremo nord in *More studĕnoe* sono incarnazioni del sublime naturale e agenti di dinamismo drammatico più che rappresentazioni della tonalità lirica tanto cara al cinema del Disgelo. Le immagini di grande impatto visivo fotografate da Igor Šatrov, fedele collaboratore



More studĕnoe

di Egorov negli anni post-staliniani, trovano un equivalente perfetto nella partitura di Gavriil Popov, compositore valente e versatile che sin dagli anni Venti aveva saputo amalgamare tradizione, avanguardia e ortodossia socialrealista (sua è anche la colonna sonora intensamente drammatica di Čapaev, il grande classico del 1934). La componente drammatica di *More studĕnoe* si articola ulteriormente nella sottile caratterizzazione dei personaggi principali, in netto contrasto con le figure storiche di cartone che popolavano l'ultima fase del cinema staliniano e perfino con l'artificialità dei protagonisti dei film rivoluzionari di genere 'alto'. Il film anticipa così in un certo senso le complesse caratterizzazioni delle opere sulla Seconda guerra mondiale del nascente cinema post-stalinista.

In epoca sovietica *More studĕnoe* fu collocato al di fuori del canone del cinema del Disgelo, probabilmente a causa della sua attrattiva spettacolare troppo accentuata. Oggi colpisce come riuscito esperimento del primo post-stalinismo con la sua capacità di

subordinare la narrazione di stampo ideologico alla coerenza di una storia drammatica ben motivata con antagonisti credibili e una ricchezza visiva di grande impatto emotivo.

Sergej Kapterev

As an 18th-century 'period' adventure drama, More studĕnoe would seem to stand far from the topical issues and concerns of the Thaw. Still, in many ways it is one of the most notable films of the early post-Stalin period. The second directorial effort of Jurij Egorov, a 34-year-old graduate of the Institute of Cinematography, More studĕnoe turned out to be a full-fledged piece of character-centered genre cinema, of assured and relaxed storytelling practically unconstrained by the recent Stalinist aesthetic – in spite of the film's Stalinist message which praised Russian entrepreneurship and demonstrated the historical origins of Russian heroism, typically touching on the theme of class struggle and exposing a foreign conspiracy.

The adventure format of More studĕnoe permitted a fascinating interplay of narrative and stylistic patterns (most evident

in the film's two intertwined narratives), which was rare for the 'Socialist Realist' cinema and which was imaginatively and efficiently employed by Egorov and his team.

In compliance with the conventions of the heroic drama, the images of Far Northern landscapes in More studënoe were embodiments of the natural sublime and agents of dramatic dynamism rather than representations of the lyrical tonality so dear to the cinema of the Thaw. The grand visuals, photographed by Egorov's constant collaborator of the post-Stalin period Igor Šatrov, find a perfect equivalent in the score by Gavriil Popov, a talented and versatile composer who, since the 1920s, was balanced among the Russian musical tradition, the avant-garde and Socialist Realist orthodoxy (producing, among other things, the powerfully dramatic score for the 1934 film classic Čapaev).

The dramatic component was further articulated in More studënoe by the subtle individualization of the film's main characters – in contrast to the cardboard historical figures of the late Stalinist cinema or even to the certain artificiality of the protagonists of the 'higher' genre of films about the Revolution, in preparation, as it were, for the complicated characterizations in the World War II films of the emerging post-Stalin cinema.

In the Soviet era, More studënoe was located outside the canon of the Thaw cinema, probably because of its 'too' strong entertainment value. Today, it is impressive as a successful early post-Stalinist experiment subjugating an ideological narrative to the logic of a well-motivated dramatic story with credible antagonists and emotional imagery.

Sergej Kapterev

SUD'BA BARABANŠČIKA

URSS, 1955 Regia: Viktor Ėjsymont

[La sorte di un tamburino] ■ T. int.: *The Drummer's Fate*. Sog.: dalla novella omonima di Arkadij Gajdar. Scen.: Arkadij

Gajdar, Lija Solomjanskaia. F.: Bencion Monastyrskij. Scgf.: Aleksandr Dichtjar. Mus.: Lev Švarc. Int.: Daniil Sagal (Batašov), Serioža Jasinskij (Serioža, suo figlio), Alla Larjonova (Valentina), Andrej Abrikosov (Polovcev), Viktor Chochrjakov (zio Vasia), Klavdija Polovikova (la vecchia), Aleksandr Lebedev (Jurka), Vasilij Krasnoščëkov (Kriučkonosyj), Leonid Pirogov (il vecchio Jakov), Nikolaj Timofeev (Gračkovskij). Prod.: Moskovskaja kinostudija im. Gor'kovo ■ 35mm. D.: 91'. Bn. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfilmofond

Sud'ba barabanščika è un altro esempio degli splendidi film per ragazzi prodotti in quegli anni in Unione Sovietica, anche se non gode della fama di un *Kortik*. Ancora una volta è interessante guardare all'autore dell'omonimo romanzo da cui è tratto *Sud'ba barabanščika*: Arkadij Gajdar, celebre soprattutto per *Timur i ego komanda* (1940), romanzo che narra le avventure di un gruppo di ragazzi all'epoca della rivoluzione e che è ancor oggi assai popolare in tutto il mondo ex-sovietico. In URSS il libro ispirò perfino un movimento giovanile, i Timurovcy, che prendeva il nome dal protagonista (il quale a sua volta si chiamava come il figlio di Gajdar). Gajdar padre e figlio furono entrambi soldati: il primo, che aveva sposato la causa della Rivoluzione a soli 13 anni, combatté nell'Armata Rossa dal 1918 al 1924 e morì partigiano nel 1941, mentre Gajdar figlio concluse la sua carriera nella marina con il grado di contrammiraglio. Timur, il personaggio letterario, fu protagonista di ben due film per ragazzi realizzati durante la Seconda guerra mondiale (*Timur i ego komanda*, Aleksandr Razumnyj, 1940; *Kljatva Timura*, Lev Kulešov, 1942). *Sud'ba barabanščika*, concepito ancor prima di *Timur i ego komanda*, fu però girato solo molto tempo dopo. Il suo giovane protagonista è decisamente meno eroico di Timur: un ragazzino di buon carattere ma sfortunato che finisce coinvolto in situazioni troppo complesse per lui. Suo padre è

lontano, vittima di un complotto che l'ha fatto finire in prigione. Sta tutta qui la rilevanza politica di *Sud'ba barabanščika*: è tra le poche opere che trattano, per quanto allusivamente, la questione dei crimini di stato nei decenni precedenti. Ma va notato che questo aspetto, benché importante, è solo un elemento secondario della trama. Viktor Ėjsymont, maestro minore che meriterebbe uno studio più approfondito, rivela ancora una volta il suo talento sottile nel narrare la normalità, la sua sicura padronanza del genere e una magnifica sensibilità per il mondo giovanile.

Olaf Möller

Another example of the splendour to be found in Soviet children's film production of the era, even if Sud'ba barabanščika is not as widely celebrated a work as, for instance, Kortik. Once again, it's worth looking at the author of the eponymous novel on which Sud'ba barabanščika is based: Arkadij Gajdar. His main claim to fame is Timur i ego komanda (1940), a revolutionary boys' own adventure still readily available in bookshops and libraries of the (once) state communist world; in the USSR, it even inspired a youth movement, the Timurovcy, named after the novel's hero who again was named after Gajdar's son. Both, father and son, were soldiers: Gajdar Sr. fought in the Red Army from 1918 to 1924, and died a partisan during the Great Patriotic War in 1941; he was 13 when he started to make himself useful for the revolution. Gajdar Jr. ended his navy career as a rear admiral. Timur, the literary character, again, became the hero of two children's films made during the Great Patriotic War (Timur i ego komanda, 1940, Aleksandr Razumnyj; Kljatva Timura, 1942; Lev Kulešov). Sud'ba barabanščika was conceived even before Timur i ego komanda but was brought to the screen only much later. The story's young protagonist is a decidedly less heroic character than Timur: an essentially good-natured but hapless lad drawn into things too com-

plex to grasp at first sight. His father is away – the victim of a plot that landed him in prison. Here lies the political importance of Sud'ba barabanščika: it's among the very few works that address, even if only obliquely, the matter of crimes committed by the state during the previous decades. But bear in mind, for all its importance, this is merely a sub-plot. Viktor Ėjsymont, a minor master worthy of more detailed exploration and discussion, once again shows his fine touch for narrating the ordinary, his firm grasp of genre, as well as a wonderful feeling for the world of youngsters.

Olaf Möller

SYN

URSS, 1955 Regia: Jurij Ozerov

[Il figlio] ■ T. int.: Son. Scen.: Tat'jana Sytina. F.: Igor' Slabnevič. Scgf.: Stalen Volkov. Mus.: Jurij Levitin. Int.: Leonid Charitonov (Andrej Gorjaev), Pëtr Konstantinov (il padre), Varvara Kargašova (la madre), Viktor Geraskin (Vas'ka Kozlov), Vladimir Belokurov (il trapezista), Nadežda Rumjanceva (Tamara), Konstantin Sorokin (Panečkin), Aleksej Gribov (il direttore del circo), Roza Makaronova (Šura), Sergej Kalinin (zio Fedja). Prod.: Mosfil'm ■ 35mm. D.: 92'. Bn. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfilmofond per concessione di Mosfil'm

Syn esemplifica l'influsso del cinema italiano del dopoguerra sui giovani registi sovietici degli anni Cinquanta che agli inizi del Disgelo abbandonarono i teatri di posa e l'enfasi staliniana per descrivere realisticamente la quotidianità.

“Volevamo tutti girare diversamente” ricordò il regista Jurij Ozerov. “E a volte ci siamo riusciti... Il mio *Syn* è il nostro neorealismo, è il nostro quotidiano ripreso di nascosto”. La pensava così anche il direttore della fotografia Igor' Slabnevič, tra i più attivi sostenitori di questo stile. Il regista raccontò che l'interprete principale era stato ri-

preso in mezzo alla gente, per la strada: “Slabnevič gli si accostò con la camera a mano. E mentre i passanti si avvicinavano incuriositi riuscimmo a girare alcuni minuti di vita reale, di realtà”.

La semplice trama proponeva a suo modo un'iniziazione alla sovietica (un giovane commette un atto 'antisociale', lascia la scuola e la famiglia, passa attraverso una serie di prove e torna dai genitori come membro maturo della forza lavoro). Ma interessante è il modo in cui viene descritta l'evoluzione del protagonista. Il ruolo è affidato al giovane attore del Teatro d'arte di Mosca Leonid Charitonov, che incarna un giovane ribelle e idealista ingiustamente incolpato di gesti le cui nobili ragioni non vengono comprese. Il ragazzo risente dolorosamente dell'alienazione dalla collettività. Questa tematica, cruciale in *Syn*, si sovrappone a un motivo ricorrente del cinema sovietico degli anni Cinquanta, quello che vede il protagonista vittima delle macchinazioni di gente priva di scrupoli: così si riflettevano nel cinema nazionale i primi tentativi di comprendere la repressione staliniana. L'ambiguità del film è in contraddizione con la sceneggiatura schematicamente didattica, caratteristica di tutto il cinema sovietico di questo periodo. Per tornare all'interpretazione univoca di ciò che accade si ricorre alla voce fuori campo: la tecnica è un residuo dell'epoca precedente e finirà per cedere all'“estetica del reale”, la cui ampia diffusione nel cinema del Disgelo degli anni Cinquanta è ben testimoniata proprio da Jurij Ozerov. Al ritorno dal fronte, il regista aveva frequentato il VGIK (Istituto statale pan-russo di cinematografia) dove era stato allievo di Igor Savčenko, il quale teorizzava non l'estetica della ‘verosimiglianza’ ma quella dell'espressività della forma cinematografica. Il riconoscimento ufficiale per Ozerov giunse grazie ad alcuni kolossal sulla Seconda guerra mondiale: *Osvoboždenie* (La grande battaglia), *Soldaty svobody* [I soldati della libertà], *Bitva za Moskvu* [La

battaglia di Mosca] e *Stalingrad* [Stalingrado]. *Syn* rimase un episodio luminoso ma isolato della sua carriera.

Evgenij Margolit

Syn exemplifies the influence of postwar Italian film on young Soviet directors of the 1950s who during the early years of the “thaw” ditched studios and Stalinist emphasis to describe everyday life realistically.

“We all wanted to shoot differently”, said Jurij Ozerov, “and sometimes we did... My Syn is our neorealism, our daily life filmed in secret”. The director of photography Igor' Slabnevič was also of the same mind and was one of the most active advocates of this style. The director related how the main character was filmed in the middle of a crowd on the street: “Slabnevič moved towards him with a handheld camera. And while curious passersby moved in closer, we managed to shoot a few minutes of real life, of reality”.

The simple plot was a kind of ‘Soviet initiation’ (a young man does something ‘antisocial’, he leaves school and his family, undergoes a series of trying experiences and returns to his parents as a mature member of the workforce). What is of note is how the protagonist’s evolution is described. The part was given to a young actor of the Moscow Art Theater, Leonid Charitonov. His character is a young, idealistic rebel unjustly blamed for deeds the noble intentions of which are misunderstood. The boy suffers being isolated from the community. This crucial theme of the film overlaps with a recurring theme of 1950s Soviet cinema: the main character is a victim of the intrigues of unscrupulous people. This is how national film reflected the first attempts at understanding Stalinist repression.

The film’s ambiguity contradicts its schematic and didactic screenplay, characteristic of all Soviet cinema of this period. A voice-over is used for an univocal interpretation of what happens: this technique was a remnant of the previous period and eventually yields to the ‘aesthetics of reality’ which was widespread in

1950s Thaw cinema as demonstrated by the work of Jurij Ozerov. After returning from the front, the director studied at VGIK (All-Russian State University of Cinematography) where he was a pupil of Igor Savčenko, who theorized not about the aesthetics of 'verisimilitude' but the expressiveness of film's form. Ozerov earned official recognition with several blockbusters about the Second World War: *Osvoboždenie* (Liberation), *Soldaty svobody* (Soldiers of Freedom), *Bitva za Moskvu* [Battle of Moscow] and *Stalingrad*. Syn was to be a brilliant but isolated episode in his career.

Evgenij Margolit

ZEMLJA I LJUDI

URSS, 1955 Regia: Stanislav Rostockij

[La terra e gli uomini] ■ T. int.: *Land and People*. Scen.: Gavriil Troepol'skij. F.: Georgij (Grajr) Garibjan. Scgf.: Boris Dulenkov, Sergej Gerasimov. Mus.: Kirill Molčanov. Int.: Aleksej Egorov (Pëtr Šurov), Elena Krivcova (Tosja El'nikova), Pëtr Černov (Popov), Vladimir Ivanov (Alëša), Rimma Šorochova (Nastja), Vladimir Ratomskij (Terentij Petrovič), Pëtr Alejnikov (Ignat Uškin), Grigorij Belov (Evseič), Ivan Kuznecov (Belov), Boris Sitko (Samovarov). Prod.: Moskovskaja kinostudija im. Gor'kovo ■ 35mm. D.: 103'. Bn. Versione russa / *Russian version* ■ Da: Gosfilmofond

Per descrivere i conflitti del presente il cinema degli anni Cinquanta si volse alla letteratura contemporanea, e in particolare alle prose pubblicate sulla rivista "Novyj mir" e dedicate alle problematiche rurali: i saggi dell'agronomo Gavriil Troepol'skij ispirarono il regista Stanislav Rostockij, veterano della Seconda guerra mondiale diplomatosi al VGIK, allievo di Ėjzenštejn e Kozincev e in seguito insignito di titoli onorifici e due volte candidato al premio Oscar per i film *A zori sdes' tichie* (*Qui le albe sono quiete*) e *Behj Bim Černoje Ucho* (*Bim bianco dall'orecchio*



Zemlja i ljudi

nero). *Zemlja i ljudi*, primo film di Rostockij, rispondeva all'«estetica del reale» e fu definito «controrivoluzionario» dal ministro della cultura. «Cerchiamo di avvicinarci alla vita, senza abbellimenti. Abbiamo filmato le case dei contadini così come sono, dentro e fuori», spiegano gli autori. Colpisce anche la tematica dell'inefficienza che soffoca lo spirito d'iniziativa dei lavoratori, corrotti dall'irresponsabilità collettiva. «Comandare facendo in modo che nessuno sia responsabile di niente»: è il motto del capo-kolchoz Samovarov.

Il grottesco saggio *Prochor semnadcatyj, korol' žestjanščikov* [Prochor XVII, re degli stagnini] (il regista lesse il manoscritto, ottenuto dalla redazione della rivista, perché la pubblicazione era stata ritardata dalla censura) è nel film addolcito per ragioni estetiche e di genere. Il genere è quello della «vita quotidiana nei luoghi di produzione», dove le problematiche tecnologiche si accompagnano a una trama lirica affidata a eroi moralizzatori: tali sono in *Zemlja i ljudi* la studentessa Tosja,

agli antipodi dell'agronomo Šurov, e il nuovo direttore Popov che fa la sua comparsa nel finale.

Ma queste figure un po' piatte sono ravvivate dai personaggi di secondo piano, che definiscono qui la vera storia. Da un lato ci sono i rappresentanti dell'autorità che esige la totale sottomissione alle direttive (tra tutti, il burocrate Dubin nell'espressiva interpretazione di Pëtr Konstantinov), circondati da figure corrotte dalla vicinanza al potere, come Samovarov e la sua cerchia: ladri e imbroglianti interpretati in chiave grottesca da popolari attori specializzati nel genere comico e fantastico.

Dall'altro lato ci sono i contadini che contestano il sistema basato sull'irresponsabilità collettiva. La brillante interpretazione dell'attore teatrale Vladimir Ratomskij dà spessore alla tradizionale figura del vecchio saggio Terentij, profondamente legato alla terra. Ancora più interessante è l'evoluzione del personaggio interpretato da Pëtr Alejnikov, amatissimo dal pubblico degli anni Trenta e Quaranta nel ruolo

dell'eroe indisciplinato ma affascinante. Il suo Uškin è un tipo non meno convenzionale, il contadino pigro. Ma anche quella pigrizia si trasforma qui in protesta passiva contro il sistema. Le linee narrative dei due personaggi culminano nel rifiuto a sottomettersi al documento ufficiale. Terentij, accantonato il discorso scritto per lui, si rivolge all'assemblea parlando a proprio nome, mentre Uškin si rifiuta di firmare la denuncia contro l'onesto protagonista.

Il film fu bloccato dalla censura. La sua sorte cambiò grazie a Chruščëv, che lo aveva visto alla vigilia del XX Congresso del PCUS: *Zemlja i ljudi* corrispondeva al suo programma. Il film ebbe allora un'ampia distribuzione e ricevette l'approvazione della stampa.

Evgenij Margolit

To describe the conflicts of the day, 1950s cinema turned to contemporary literature, in particular the prose published in the magazine "Novyj mir" and works on rural issues: an essay by agronomist Gavriil Troepol'skij inspired director Stanislav Rostockij, veteran of the Second World War, graduate of VGIK, student of Ėjzenštejn and Kozincev, recipient of honorific titles and twice an Oscar candidate for A zori sdes' tichie (The Dawns Here Are Quiet) and Belyj Bim Černoje Ucho (White Bim Black Ear). Zemlja i ljudi, Rostockij's first film, was an answer to the 'aesthetics of reality' and was defined 'counterrevolutionary' by the minister of culture. "We are trying to get closer to life without embellishment. We filmed farmers' houses just as they are, inside and out", explained the filmmakers. Another striking theme in the film is the inefficiency that stifles the workers' spirit of initiative and how they are corrupted by collective irresponsibility. "Command making sure that no one is responsible for anything" is the motto of the head of the kolkhoz Samovarov.

The grotesque essay Prochor semnadcatyj, korol' žestjanščikov [Prochor XVII, King of the Tinsmiths] (the director had read the manuscript, which

he had gotten from the editors of the magazine because its publication had been delayed by censors) is tempered in the film for aesthetic and genre reasons. The genre is that of "daily life at production locations" where technological issues are incorporated into a lyrical plot with moralizing heroes: the student Tosja, the antithesis of the agronomist Šurov, and the new director who appears in the ending of Zemlja i ljudi.

These somewhat flat characters, however, are enlivened by secondary characters, who provide the framework of the real story here. On the one hand, there are authority figures who demand total obedience of directives (especially the bureaucrat Dubin expressively played by Pëtr Konstantinov) surrounded by characters corrupted by their proximity to power, like Samovarov and his circle: thieves and con artists portrayed grotesquely by popular actors experienced in comedy and fantasy genres.

On the other side are the farmers who question a system based on collective irresponsibility. Theater actor Vladimir Ratomskij's brilliant performance lends depth to the old sage Terentij, who is profoundly attached to the land. The development of Pëtr Alejnikov's character is even more compelling; Alejnikov was loved by audiences of the 1930s and 40s in the part of a reckless but charming hero. His Uškin, the lazy farmer, is no less unconventional. His laziness, however, also changes into a passive protest against the system.

The two characters' storylines culminate in opposition to an official document. Terentij, setting aside the speech written for him, addresses the assembly speaking in his own name, while Uškin refuses to sign the report against the honest main character.

Censors blocked the film. Its fate changed with Chruščëv, who had seen it at the 20th Congress of the Communist Party of the Soviet Union: Zemlja i ljudi corresponded with his program. The film was then widely distributed and approved of by the press.

Evgenij Margolit

KARNAVAL'NAJA NOČ'

URSS, 1956 Regia: Ėl'dar Rjazanov

[Notte di Carnevale] ■ T. int.: *Carnival Night*. Scen.: Boris Laskin, Vladimir Poljakov. F.: Arkadij Kal'catyj. Scgf.: Konstantin Efimov, Oleg Grosse. Mus.: Anatolij Lepin. Int.: Igor' Il'inskij (Ogurcov), Ljudmila Gurčenko (Lena Krylova), Jurij Belov (Griša Kol'cov), Georgij Kulikov (Usikov), Sergej Filippov (il conferenziere), Ol'ga Vlasova (Romaškina), Andrej Tutyškin (il contabile), Tamara Nosova (la segretaria), Gennadij Judin (il direttore dell'orchestra jazz). Prod.: Mosfil'm ■ 35mm D.: 74'. Col. Versione russa con sottotitoli italiani / Russian version with Italian subtitles ■ Da: Biennale di Venezia

La regole su cui si fonda *Karnaval'naja noč'*, celebre commedia del primo Disgelo, sono già dichiarate nel titolo: è una mascherata percorsa da un riso festoso e rituale fondato sul pathos dell'eterno rinnovamento, un riso universale che celebra a un tempo la nascita e la sepoltura, che glorifica e irride. Gli sceneggiatori avevano in mente una 'rivista', variante del popolare film-concerto che da spettacolo pomposo dominato dalla musica classica e dal balletto virò dopo la morte di Stalin verso il varietà e il circo. I numeri incorniciavano una trama basata principalmente su equivoci amorosi. Ma nella sceneggiatura di *Karnaval'naja noc'* interviene un direttore, "nemico del divertimento", che tenta di ostacolare lo spettacolo: è l'incolto funzionario Ogurcov, mosso dallo slogan "Non mi piacciono gli scherzi e non li tollero negli altri". Il regista Ėl'dar Rjazanov voleva invece girare una satira realista con un Ogurcov grottesco e temibile: per la parte aveva in mente l'attore drammatico Pëtr Konstantinov.

Ma l'ultima parola sul film spettava al direttore del Mosfil'm Ivan Pyr'ev, anima del progetto. Grande regista ed eccezionale produttore, Pyr'ev intuì in Rjazanov il talento per la commedia e costrinse il giovane documentarista ad accettare la regia. Ricordò in seguito

Rjazanov: "Pyr'ev mi indirizzò verso uno spettacolo più convenzionale, in cui la vivacità, la musica e lo spirito carnevalesco creavano un'atmosfera allegra e Ogurcov era semplicemente assurdo, ridicolo e non faceva paura a nessuno". Pyr'ev volle a tutti i costi scritturare Igor' Il'inskij, uno dei più grandi attori di Mejerchol'd e stella di prima grandezza della commedia sovietica sin dagli anni Venti. Il'inskij incarna alla perfezione il carnevalesco 're degli stolti', figura centrale e dissacrante che smonta e sminuisce il direttore in quanto rappresentante del potere costituito.

All'ufficialità si contrappone così il varietà, specialmente la musica leggera, caratterizzata come musica dei giovani. In linea con la logica carnevalesca, nella scena culminante i musicisti si strappano le barbe finte, fanno le capriole e si scatenano in un energico jazz, genere musicale che non a caso era stato vietato da Stalin.

Espressiva incarnazione dello spirito del film è la giovane allieva del VGIK Ljudmila Gurčenko, anch'essa fortemente voluta da Pyr'ev. La sua inesperienza era compensata dall'energia, dalla bella presenza e dal talento vocale, qualità che la resero una diva della commedia musicale.

Il film di Rjazanov riesce così con successo a liberarsi del peso del passato recente: ma non con i mezzi della satira, come il regista si proponeva inizialmente, bensì con le risorse dell'azione carnevalesca, sulle quali aveva insistito Pyr'ev in sintonia con la sceneggiatura.

Evgenij Margolit

The underlying rules of Karnaval'naja noč', a celebrated comedy of the early Thaw period, are indicated in its title: a masquerade filled with festive and ritual laughter grounded in the drama of eternal renewal, a universal laughter that celebrates both birth and burial, that glorifies and mocks.

The screenwriters had a "revue" in mind, a variant of the popular cine-concert in the form of a grandiose spectacle with



Karnaval'naja noč'

classical music and ballet, which after Stalin's death veered towards variety and circus. The numbers framed a plot based mostly on love mishaps. But in Karnaval'naja noč's screenplay a director, "the enemy of fun", intervenes and tries to thwart the show: the uncultivated bureaucrat Ogurcov, inspired by the slogan "I don't like jokes, and I don't tolerate them in others". Director El'dar Rjazanov wanted to shoot a realist satire with a grotesque and fearsome Ogurcov and had the dramatic actor Petr Konstantinov in mind for the part.

The last word on the film, however, belonged to Ivan Pyr'ev, the Director of Mosfil'm and the project's driving force. A great director and exceptional producer, Pyr'ev sensed Rjazanov's potential for comedy and compelled the young documentary-maker to be the film's director. Rjazanov later recalled: "Pyr'ev put me on the path of a more conventional film in which vitality, music and the carnival spirit created a joyous atmosphere and Ogurcov was simply absurd, ridiculous and feared by no one". Pyr'ev wanted to cast at all costs Igor' Il'inskij, one of the biggest actors at the Mejerchol'd and

one of Soviet comedy's top stars since the 1920s. Il'inskij was the perfect expression of the carnivalesque 'king of fools', a core irreverent character who dismantles the director as a representative of the powers that be.

Officialism is countered by the variety show, especially pop music, depicted as young music. In line with the carnivalesque theme, the climactic scene sees the musicians taking off fake beards, doing somersaults and letting loose to upbeat jazz, a musical genre that happened to have been prohibited by Stalin.

Young VGIK pupil Ljudmila Gurčenko, whom Pyr'ev was also keen on casting, is an expressive embodiment of the film's spirit. Her inexperience was compensated by her energy, pretty face and vocal talent, qualities that would make her a musical comedy star.

Rjazanov's film managed to free itself of the weight of the past. It was not, however, with the means of satire, originally proposed by the director, but with the resources of the carnivalesque story, which Pyr'ev had insisted on in tune with the screenplay.

Evgenij Margolit



ARMONIOSA RICCHEZZA IL CINEMA A COLORI IN GIAPPONE

Richness and Harmony. Colour Film in Japan

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by Alexander Jacoby e Johan Nordström
in collaborazione con / in collaboration with National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo

Quando *Jigokumon* (*La porta dell'inferno*) giunse negli Stati Uniti, nel 1954, il critico del "New York Times" Bosley Crowther celebrò "l'armoniosa ricchezza di un colore che si rivela all'altezza del grande cinema contemporaneo". Il successo del film a Cannes, dove vinse il primo premio, e a Hollywood, dove prese l'Oscar per il miglior film straniero, doveva molto all'uso visivamente sontuoso del procedimento americano Eastmancolor.

Ma in Giappone la transizione al colore fu un'esperienza varia e sfaccettata, come tenta di illustrare questo programma, che inaugura un'indagine sui primi anni del cinema a colori nel paese del Sol Levante. Pur essendo sostanzialmente un fenomeno del dopoguerra, gli esperimenti con il colore risalgono già agli anni prebellici. Come in altri paesi, anche in Giappone i muti venivano colorati con viraggi e imbibizioni: lo dimostra il recente restauro, presente nel programma, di una delle rare pellicole del muto sopravvissuta con i colori originali. In seguito nei tardi anni Venti ci fu un tentativo di realizzare film a colori utilizzando il procedimento di importazione Cinecolor.

Il grosso della retrospettiva si concentra però sugli anni Cinquanta, periodo in cui il cinema commerciale giapponese intraprese il graduale passaggio al colore. Nei primi anni del secondo dopoguerra il procedimento nipponico Fujicolor era stato impiegato in svariati cortometraggi e in sequenze colorate all'interno di lungometraggi in bianco e nero, ma fu solo nel 1951 che venne prodotto il primo film interamente a colori, *Karumen kokyo ni kaeru* (*Carmen torna a casa*), girato alla Shochiku in Fujicolor. Un nuovo restauro digitale sarà proiettato a Bologna nel 2016 con seconda parte di questo programma.

Nella prima metà degli anni Cinquanta, avvalendosi di una serie di registi che comprendeva autori quali Keisuke Kinoshita e Kenji Mizoguchi e sapienti artigiani quali Kazuo Mori e Hideo Oba, tutti i maggiori studios giapponesi produssero film a colori. Alcuni di questi usavano procedimenti messi a punto in Giappone, quali il Fujicolor e il rivale Konicolor della Konishiroku (in seguito Konica), ma ben presto furono tecnologie d'importazione come l'economico e accessibile procedimento a una pellicola Eastmancolor a conquistare il mercato. Nel frattempo i registi esplorarono e perfezionarono le ricche potenzialità artistiche del nuovo mezzo, sia per riportare in vita il passato, sia per documentare un presente in rapida trasformazione.

Alexander Jacoby e Johan Nordström

When Jigokumon (Gate of Hell) reached the United States in 1954, "New York Times" critic Bosley Crowther hailed "color of a richness and harmony that matches that of any film we've ever seen". The film's success at Cannes, where it scooped the top prize, and in Hollywood, where it took the Oscar for Best Foreign Language Film, owed much to its visually splendid use of the imported Eastmancolor process.

*But the Japanese cinema's embrace of colour was a varied and multi-faceted experience, as this programme, which initiates a survey of the early years of colour filmmaking in Japan, seeks to show. Although primarily a postwar phenomenon, experiments with colour had been made in the prewar years also. As elsewhere, silent films were routinely tinted and toned, and this programme includes a recent restoration of one of the few silent films to have survived with its original tints intact. This was followed in the late 1930s by a pioneering attempt to realise full-colour films in Japan using the imported Cinecolor process. The bulk of this retrospective, however, is dedicated to the 1950s, when mainstream Japanese cinema moved gradually towards colour filmmaking. The domestic Fujicolor process had been used for a number of short films, and for sequences within otherwise black and white features, in the early postwar years, but it was not until 1951 that Japan produced its first successful full-colour feature, *Karumen kokyo ni kaeru* (*Carmen Comes Home*) using Fujicolor at Shochiku. A newly restored digital print will be screened in the second part of this programme at Bologna in 2016.*

Through the first half of the 1950s, all Japan's major studios, and filmmakers ranging from such elite talents as Teinosuke Kinugasa and Kenji Mizoguchi to skilled artisans like Kazuo Mori and Hideo Oba, realised films in colour. Some of these used domestic processes such as Fujicolor and the rival Konicolor System manufactured by Konishiroku (later Konica), but imported technologies such as the cheap and accessible one-strip Eastmancolor process eventually achieved market dominance as colour film became widespread in Japan. As it did so, filmmakers explored and perfected the rich artistic possibilities of the new medium, both for bringing to life Japan's historical past, and for recording the rapidly changing present.

Alexander Jacoby and Johan Nordström

FURUSATO NO UTA

Giappone, 1925 Regia: Kenji Mizoguchi

[La canzone del paese natio] ■ T. int.: *The Song of Home*. Scen.: Ryunosuke Shimizu. F.: Tatsuyuki Yokota. Int.: Sueko Ito (madre di Naotaro), Shiro Kato (Junsaku, padre di Jun'ichi), Kentaro Kawamata (Jun'ichi Okamoto), Hiromichi Kawata (il preside della scuola), Shigeru Kido (Naotaro Takeda), Shizue Matsumoto (la madre di Jun'ichi), Yutaka Mimasu (lo studente americano), Ichiro Shibayama (l'ispettore scolastico), Michiko Tachibana (Taro Maesaka), Masujiro Takagi (il padre di Naotaro), Mineko Tsuji (Okinu). Prod.: Nikkatsu ■ 35mm. D.: 50'. Col. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ■ Da: National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo

Il primo film di Mizoguchi a essersi conservato è una pellicola didattica incentrata su tematiche sociali e sul contrasto tra città e campagna. Breve e toccante, il dramma si rifà a uno stile più convenzionale rispetto alle opere successive, ma in alcune scene già si indovina il talento del regista nel gestire la profondità di campo.

Come altrove, anche in Giappone i film muti venivano sottoposti a vi-raggi e imbibizioni, ma poche copie superstiti hanno conservato i colori originali. Questo film è un raro esempio di muto giapponese di cui si sia rinvenuta una copia nitrato imbibita. La copia, donata al National Film Center nel 2011, pur essendo irrecuperabilmente degradata aveva conservato le imbibizioni ai margini della pellicola, rendendo così possibile un

nuovo restauro con l'utilizzo di una tradizionale tecnica di imbibizione del negativo precedentemente conservato al National Film Center. Il restauro, che ricrea le colorazioni originali, permette di ammirare il film in tutto il suo splendore.

Mizoguchi's earliest surviving film is an educational film which focuses on themes of social class and the contrast between the rural and the urban. This brief but touching drama adheres to a more conventional shooting style than that of Mizoguchi's later work, but particular shots hint at his future flair for staging action in depth.

As elsewhere in the world, silent films in Japan were routinely tinted and toned, but few surviving prints preserve the original colour. This is a rare example of



Furusato no uta

a Japanese silent of which a tinted nitrate print was recovered and donated to the National Film Center in 2011. The print had deteriorated beyond the point of saving; however the tinting colours had survived on the edge of the film, which gave the necessary colour information for the creation of a new tinted restoration using a traditional tinting technique of the negative previously held in the National Film Center's collection. This restoration enables viewers to see the film in its full beauty.

HANA NO NAKA NO MUSUMETACHI

Giappone, 1953

Regia: Kajiro Yamamoto

[Ragazze nel frutteto] ■ T. int.: *Girls in the Orchard*. Scen.: Kajiro Yamamoto, Dai Nishijima. F.: Taiichi Kankura. Scgf.: Yasuhide Kato. Mus.: Raymond Gallois-Montbrun. Int.: Makoto Kobori (Sahei Ishii, head of the Japanese pear farm), Noriko Honma (Yone Ishii, sua moglie), Kiyoshi Kamota (Seitaro Ishii, il figlio maggiore), Mariko Okada (Momoko Ishii, la sorella maggiore), Yoko Sugi (Yoshiko Ishii, la seconda figlia), Keiju Kobayashi (Katsuzo Ishii, amico di Seitaro), Eiji Tono (Shoroku Ishii), Hiroshi Koizumi (Junichi Mimura, l'elettricista), Akihiko Hirata (Takamaro Kitakoji), Kazuko Ran (Chizuru Kitakoji, sua sorella). Prod.: Kajiro Yamamoto per Toho ■ 35mm. D.: 95'. Col. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ■ Da: National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo ■ La copia superstite è priva dei titoli di testa originali, anche se è presente la parte su cui erano sovrapposti. Sotto tutti gli altri aspetti il film è completo / *The surviving print lacks the original opening credits, although the footage on which they were superimposed does exist, and the film is otherwise complete*

Realizzato con il procedimento nazionale Fujicolor, fu il primo film a colori prodotto dalla Toho. Il regista Kajiro



Hana no naka no musumetachi

Yamamoto (1902-1974), qui anche produttore e co-sceneggiatore, era un fedelissimo della Toho, noto soprattutto per la lunga collaborazione con il comico Ken'ichi Enomoto (Enoken), figura di spicco del teatro di rivista di Tokyo prima della guerra. Yamamoto girò anche adattamenti di opere letterarie come *Botchan* (*Il signorino*, 1935) e *Wagahai wa neko de aru* (*Io sono un gatto*, 1936), entrambi tratti dai romanzi dello scrittore del periodo

Meiji Soseki Natsume, e alcuni tra i più efficaci film di propaganda bellica. Esercì una profonda influenza sulla storia del cinema giapponese in quanto mentore di Akira Kurosawa, che fu suo assistente in numerosi film, tra cui *Uma* (*Cavallo*, 1941). Regista tra i più affidabili della Toho, è stato una scelta ideale per questo film innovativo e spensierato che – come il pionieristico *Karumen kokyo ni kaeru* (*Carmen torna a casa*, 1951) della Shochiku – illu-

stra i contrasti tra città e campagna nel Giappone del dopoguerra.

Il film narra la storia di due ragazze di origine contadina che abitano in un villaggio alla periferia di Tokyo destinato a essere presto divorato dalla metropoli. Le due sono combattute tra la vita rurale tradizionale e le moderne lusinghe della capitale. La strada che passa accanto alla fattoria e i camion che la percorrono sono i simboli della modernità che avanza. Il recensore di "Kinema Junpo" elogio l'impiego preciso e consapevole del procedimento Fujicolor, trovandolo più adatto del Technicolor alla rappresentazione di usi e costumi giapponesi.

Made in the domestic Fujicolor process, this was the first colour film produced by Toho. Director Kajiro Yamamoto (1902-1974), who also produced and co-scripted the film, was a Toho stalwart noted especially for his longstanding collaboration with star comedian Ken'ichi Enomoto (Enoken), who had been the leading figure of Tokyo's prewar revue stage. He also made literary adaptations such as Botchan (1935) and Wagahai wa neko de aru (I Am a Cat, 1936), both based on the work of Meiji-era novelist Soseki Natsume, and some of the more effective pieces of wartime propaganda cinema. Yamamoto had a profound influence on the history of the Japanese cinema as mentor to Akira Kurosawa, who served as his assistant on a number of films including Uma (Horse, 1941). As one of Toho's most reliable directors he was an ideal choice for this pioneering work, a lighthearted film that, like Shochiku's pioneering colour film, Karumen kokyo ni kaeru (Carmen Comes Home, 1951), depicts the contrasts between urban and rural Japan in the postwar era.

The film tells the story of the two daughters of a farming family in a village outside Tokyo, soon to be incorporated into the conurbation. Both women are torn between their traditional rural life and the attractions of modernity in the capital. The road close to their farm and

the trucks that navigate are symbols of the encroaching modern. The "Kinema Junpo" reviewer praised the exact and conscious use of the domestic Fujicolor process, which he found more suitable than Technicolor to the representation of Japanese scenes and manners.

JIGOKUMON

Giappone, 1953

Regia: Teinosuke Kinugasa

■ T. it.: *La porta dell'inferno*. T. int.: *Gate of Hell*. Sog.: Kan Kikuchi. Scen.: Teinosuke Kinugasa. F.: Kohei Sugiyama. M.: Shigeo Nishida. Scgf.: Kisaku Ito. Mus.: Yasushi Akutagawa. Int.: Kazuo Hasegawa (Morito Endo), Machiko Kyo (Kesa), Isao Yamagata (Wataru Watanabe), Yataro Kurokawa (Shigemori), Kotaro Bando (Rokuro), Jun Tazaki (Kogenta), Koreya Senda (Generale Kiyomori), Masao Shimizu (Nobuyori), Tatsuya Ishiguro (Yachuta), Kenjiro Uemura (Masanaka). Prod.: Masaichi Nagata per Daiei ■ 35mm. D.: 89'. Col. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / Japanese version with English subtitles ■ Da: National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo

In Occidente Teinosuke Kinugasa è noto soprattutto per i suoi muti d'avanguardia, *Kurutta ichipeiji* (Una pagina di follia, 1926) e *Jujiro* (Incroci, 1928). Quest'ultimo fu uno dei pochi muti giapponesi ad arrivare in Europa prima della guerra. Ma la lunga carriera del regista si estese fino agli anni Sessanta, e il suo *La porta dell'inferno*, girato su pellicola d'importazione Eastmancolor, fu la prima produzione a colori della Daiei. Film in costume ambientato nel Giappone del periodo Heian, *La porta dell'inferno* narra la tragica ossessione amorosa di un guerriero per una donna sposata e si avvale delle appassionante interpretazioni di star del genere quali Kazuo Hasegawa e Machiko Kyo.

Anche se in patria non fu accolto con particolare entusiasmo, in Occidente

il film vinse il primo premio a Cannes e l'Oscar per il miglior film straniero. Gran parte di questo successo derivava indubbiamente dall'abilità con cui Kinugasa e il suo direttore della fotografia Kohei Sugiyama impiegarono il colore. All'uscita del film negli Stati Uniti il critico del "New York Times" Bosley Crowther osservò che nel film di Kinugasa "l'uso del colore (Eastman) applicato agli ambienti giapponesi, tanto accurato nella composizione quanto ricco e complesso nella consistenza dei materiali, si situa a un livello tale da rendere il film paragonabile alla migliore arte giapponese". Per molti anni queste qualità si persero completamente nelle copie sbiadite in circolazione; il recente restauro le ha riportate a nuova luce.

Director Teinosuke Kinugasa is arguably best known in the West these days for his avant-garde silent films, Kurutta ichipeiji (A Page of Madness, 1926) and Jujiro (Crossways, 1928), the latter of which was one of the few Japanese silent films to secure distribution in Europe in the prewar era. But his long career stretched into the 1960s, and with Gate of Hell he directed Daiei's first colour film, using imported Eastmancolor stock. This period film set in Heian-era Japan recounts the tragic story of a warrior's obsessive love for a married woman, and contains full-blood performances from genre stars Kazuo Hasegawa and Machiko Kyo.

Although Gate of Hell did not win especially enthusiastic reviews at home, it was rapturously received in the West, taking the top prize at Cannes and an honorary Oscar for Best Foreign Film. Doubtless, much of the impact derived from the use of colour by Kinugasa and his cinematographer, Kohei Sugiyama. On the film's release in the US, "New York Times" critic Bosley Crowther noted that Kinugasa's "use of color (Eastman) as applied to the Japanese scene, with such economy in his composition and such texture and color subtleties in his materials, is on a level that renders it



Jigokumon

comparable to the best in Japanese art". For many years, these qualities were largely lost in faded circulating prints; recent restoration allows them to shine through.

KONJIKI YASHA

Giappone, 1954 Regia: Koji Shima

[Il demone d'oro] ■ T. int.: *The Golden Demon*. Sog.: dal romanzo omonimo di Koyo Ozaki. Scen.: Koji Shima. F.: Michio Takahashi. Scgf.: Mikio Naka. Mus.: Ichiro Saito. Int.: Jun Negami (Kan'ichi), Fujiko Yamamoto (Miya), Kenji Sugawara (Arao), Mitsuko Mito (Akagashi), Kazuko Fushimi (Aiko), Eiji Funakoshi (Tomiya), Shizue Natsukawa (la signora Minowa), Kumeko

Urabe (Tose), Kinzo Shin (Shigisawa), Chikako Hosokawa (la signora Shigisawa), Shiko Saito (Wanibuchi), Teppei Endo (Minowa). Prod.: Masaichi Nagata per Daiei ■ 35mm. D.: 92'. Col. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ■ Da: National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo

Il film è tratto da un celebre romanzo spesso adattato per il cinema, *Konjiki yasha* (letteralmente "Il demone d'oro") di Koyo Ozaki, grande successo del periodo Meiji (1868-1912) originariamente pubblicato a puntate sul quotidiano "Yomiuri Shinbun" e sul periodico letterario "Shinshosetsu" tra il 1897 e il 1903. Storia moraleggiante di un pover'uomo che diventa

avaro quando la donna amata viene costretta a sposare un pretendente più ricco, molte delle sue scene cruciali sono diventate celebri, e il romanzo fu oggetto di almeno sedici trasposizioni cinematografiche, mute e sonore. La versione di Shima, l'ultima in ordine di tempo, ravviva con una brillante fotografia a colori una storia un po' datata, facendo rivivere il periodo Meiji. Cinque anni dopo il direttore della fotografia Michio Takahashi girò le parti giapponesi di *Hiroshima mon amour* di Alain Resnais.

Con questa seconda produzione a colori, la Daiei sperava di rianimare una narrazione tradizionale con l'uso del colore e con un cast composto in prevalenza da giovani star. Il recensore di "Kinema Junpo" ebbe però a lamen-



Konjiki yasha

tarsi dell'eccessiva compressione della trama, trovò poco convincente gran parte del cast e osservò che personaggi così antiquati non rappresentavano più un'attrattiva per la generazione del dopoguerra. Riconobbe però la superiorità del procedimento a colori d'importazione, e individuò nella scena della casa incendiata un esempio del suo magistrale impiego.

This is an adaptation of a famous and much-filmed turn-of-the-century novel. Originally published in serial form in the "Yomiuri Shinbun" newspaper and the literary periodical "Shinshosetsu" from 1897 to 1903, Koyo Ozaki's Konjiki yasha (literally The Golden Demon, but sometimes known as The Usurer), was one of the greatest commercial successes among Japanese novels of the Meiji Era (1868-1912). A moralistic tale about a poor man who becomes a miser after the woman he loves is obliged to marry a richer suitor, many of its key scenes have become famous, and the narrative was filmed at least sixteen times in silent and sound versions. Shima's version, apparently the last to date, added the novelty of lustrous colour photography to this

old-fashioned tale, bringing the Meiji period to fresh life. Five years later, cinematographer Michio Takahashi would shoot the Japanese sections of Alain Resnais' Hiroshima mon amour.

Daiei, making its second production in colour, hoped to rejuvenate the traditional narrative with the use of colour and the presence of a cast largely consisting of new stars. However, the "Kinema Junpo" reviewer regretted the compression of the novel's plot, found most of the actors unconvincing, and suggested that the old-fashioned characters no longer held appeal to the postwar generation. Nevertheless, he recognised the superiority of the imported colour process, and singled out the scene of the burning house as an example of its skilful application.

JANKEN MUSUME

Giappone, 1955 Regia: Toshio Sugie

[Ragazze agitate] ■ T. int.: So Young, So Bright. T. alt.: Janken Girls. Sog.: dal romanzo omonimo di Minoru Nakano. Scen.: Naoyuki Hatta. F.: Taiichi Kankura. M.: Koichi Iwashita. Scgf.: Shinobu Muraki.

Mus.: Hachiro Matsui. Int.: Hibari Misora (Ruri Asami), Chiemi Eri (Yumi Chiaki), Izumi Yukimura (Hinagiku), Shinji Yamada (Matabei Saito), Tatsuji Ehara (Seiji Mori), Chieko Naniwa (Oshin), Minoru Takada (Kamezawa, un maestro), Yoshie Minami (Kinuko, la madre di Yumi), Yoshio Kosugi (Komei, il padre di Yumi), Sadako Sawamura (Oinu). Prod.: Sadao Sugihara, Tsujin Fukushima per Toho ■ 35mm. D.: 92'. Col. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / Japanese version with English subtitles ■ Da: National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo

Girata in Eastmancolor, questa gioiosa commedia musicale era la quinta produzione a colori della Toho, che all'epoca primeggiava nel musical d'ispirazione hollywoodiana, e fu il suo più grande successo commerciale di quell'anno. Le tre attrici principali, Hibari Misora, Chiemi Eri e Izumi Yukimura, apparirono anche in due film successivi e furono ribattezzate *sannin musume* ("le tre ragazze"). Tratto da un noto romanzo di Minoru Nakano uscito a puntate sul settimanale "Heibon Shukan", il film mette in scena canzoni, danze, riferimenti alla cultura popolare e un misto di amicizia e romanticismo, tanto da essere considerato il prototipo del moderno *idol film*. Questo genere di film era estremamente popolare, soprattutto tra il giovane pubblico femminile. Anche se all'epoca Donald Richie lo liquidò definendolo "assolutamente superficiale", Michael Raine ne ha lodato la "delirante riflessività" in tempi di rapidi cambiamenti sociali. Il film, scrive Raine, "ammorbidisce le contraddizioni tra i cosiddetti valori 'tradizionali' e una cultura 'americanizzata' di massa". Per il critico Brian Camp il film "è una splendida esibizione di cinema a colori e scenografie". *Ragazze agitate* fu parzialmente girato in esterni nell'antica capitale Kyoto; Sugie vi appare in uno spiritoso cameo nei panni del regista del film in costume alle cui riprese le ragazze assistono visitando la città.

Shot in Eastmancolor, this light-hearted popular musical comedy was Toho's fifth colour production and its biggest commercial hit of its year at a time when the studio was spearheading the genre of the Hollywood-inspired musical in Japan. Its three lead actresses, Hibari Misora, Chiemi Eri, and Izumi Yukimura, appeared in two subsequent films as the so-called sannin musume ("three girls"). Based on a popular novel by Minoru Nakano, which had been serialised in the pages of the weekly magazine "Heibon Shukan", it features song and dance, pop culture references, and a blend of friendship and romance, and has been called the prototype of the modern Japanese idol film.

The films were all highly popular, especially among young female audiences. Although Donald Richie, reviewing *So Young, So Bright* on release, dismissed it as "completely superficial", Michael Raine has praised its "delirious reflexivity", and argued for its significance in a time of rapid social change. The film, he argues, "ameliorates contradictions between so-called 'traditional' values and an 'Americanized' mass culture". Meanwhile, reviewer Brian Camp praises the film's "beautiful display of Japanese color cinematography and production design". The film was partly shot on location in Japan's old capital of Kyoto; in a witty in-joke, director Sugie appears in an on-screen cameo as the director of the period film the girls see being shot during their visit to that city.

EJIMA IKUSHIMA

Giappone, 1955 Regia: Hideo Oba

[Ejima e Ikushima] ■ T. int.: *Ejima and Ikushima*. Sog.: dal romanzo omonimo di Seiichi Funahashi. Scen.: Yanai Nakao. F.: Hideo Ishimoto. Scgf.: Tatsuo Hamada Mus.: Masayoshi Ikeda. Int.: Chikage Awashima (Ejima), Ebizo Ichikawa (Ikushima), Mitsuko Kusabue (Utsue), Yatsuko Tan'ami (Ienobu), Kuniko Miyake (Tenei'in), Eijiro Yanagi (Masanao Tsuchiya), Fujio Suga



Janken musume

(Sengoku), Daisuke Kato (Iguchi), Tatsuya Ishiguro (Hakuseki Arai), Teiji Takahashi (Gekoin), Mieko Takamine. Prod.: Shochiku ■ 35mm. D.: 126'. Col. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / Japanese version with English subtitles ■ Da: National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo.

Questo film in costume si ispira a uno dei più noti scandali del periodo Edo. La protagonista, Ejima, era una signora dell'Ooku, l'harem del Castello di Edo in cui risiedevano la madre, la moglie e le concubine dello Shogun. Quelle stanze, alle quali nessun uomo poteva accedere se non in presenza dello Shogun, svolgevano un ruolo fondamentale nella bizantina politica di corte del periodo Edo.

Era l'anno 1714 quando la signora Ejima, inviata a rendere omaggio al tempio buddhista, decise di far visita al teatro kabuki, commettendo una violazione del protocollo dalle tragiche conseguenze. Il film è tratto da una versione romanzesca del celebre caso scritta da Seiichi Funahashi e pubblicata a puntate nel 1955 sul quotidiano "Tokyo Shinbun".

Benché poco conosciuto in Occidente, Hideo Oba (1910-1986) fu uno dei registi di maggior successo del dopoguerra, che diede il suo tocco professionale a moltissimi film. Trascorse tutta la sua carriera alla Shochiku, dove il suo film più celebre fu il melodramma epico in due parti *Kimi no na wa* (*Qual è il tuo nome?*, 1953), struggente racconto di un incontro romantico durante un bombardamento aereo e straordinario successo al botteghino. *Ejima e Ikushima* fa rivivere il periodo Edo grazie al procedimento Eastmancolor, che valorizza lo splendore voluttuoso dei costumi e delle interpretazioni kabuki. Secondo S.A. Thornton, si tratta di "un magnifico esempio di film in costume dei primi anni Cinquanta, genere caratterizzato non solo da un'acuta sensibilità politica ma anche da un'attenzione al ritmo e alle interpretazioni che viene solitamente identificata con lo sviluppo dei personaggi tipico dei film sulla vita contemporanea. Chikage Awashima è particolarmente efficace come vittima di un doppio tradimento politico e personale". Anche il recensore di "Kinema Junpo" elogiò la recitazione



Ejima Ikushima

di Awashima e in generale la sobrietà delle interpretazioni, paragonando il dramma al lento svolgersi di uno splendido rotolo di pitture.

This period film is inspired by one of the most notorious scandals to have taken place in Edo-period Japan. The heroine, Ejima, was a lady of the Ooku, the harem of Edo Castle in which the Shogun's mother, wife and concubines resided, forbidden from contact with any other man except in the presence of the Shogun. The institution played a key role in the Byzantine world of Japanese court politics during the Edo era.

In 1714, Lady Ejima was sent to pay her respects at a Buddhist temple in the city, and chose to pay an unauthorised visit to the kabuki theatre – a violation of proto-

col that was to have tragic consequences. This adaptation of a much told historical incident is based on a novelistic version by author Seiichi Funabashi, serialized in the "Tokyo Shinbun" newspaper during 1955.

Though little known in the West, director Hideo Oba (1910-1986) was one of the most commercially successful filmmakers of the postwar era, who had brought his professional touch to a wide range of films. He spent his entire directorial career at Shochiku, where his most famous film was the epic two-part melodrama, Kimi no na wa (What is Your Name?, 1953), a poignant account of the consequences of a romantic meeting during an air raid which became the biggest box office hit of its time. Here, he brings the Edo period to life with vitality and in

vivid Eastmancolor, which captures the voluptuous beauty of period clothing and kabuki performance. According to S.A. Thornton, the film "is a beautiful example of the period films of the early Fifties which were distinguished not only by an acute political sensibility, but by an attention to performance and pacing usually identified with the subtle character development of films about contemporary life. Chikage Awashima is particularly effective as the victim of both political and personal betrayal". The "Kinema Junpo" reviewer likewise praised Awashima's acting and the restraint of the performances in general, and compared the drama to a beautiful picture scroll being slowly unfolded.

HOTARU NO HIKARI

Giappone, 1955 Regia: Kazuo Mori

[Il bagliore della lucciola] ■ T. int.: *The Firefly's Glow*. T. alt.: *Farewell Song*. Sog.: dal romanzo omonimo di Matsutaro Kawaguchi. Scen.: Ryoza Kasahara. F.: Shin'ichi Nagai. Scgf.: Koichi Takahashi. Mus.: Akira Ifukube. Int.: Ayako Wakao (Reiko Asakura), Kenji Sugawara (Toshihiko Miyamoto), Eiji Funakoshi (Kobayashi), Kazuko Ichikawa (Kyoko, la sorella di Reiko), Hisako Takihana (Kikue, la madre di Reiko), Chieko Higashiyama (Yukiko, la madre di Toshihiko), Hiroko Yajima, Yuko Yashio. Prod.: Masaichi Nagata per Daiei ■ 35mm. D.: 76'. Col. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ■ Da: National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo

Kazuo Mori (1911-1989, noto anche come Issei Mori), artigiano tra i più esperti del cinema classico giapponese, lavorò alla Shinko Cinema e alla Daiei ma sempre in collaborazione con il formidabile produttore Masaichi Nagata. Accettava tutti gli incarichi, ma trattava ciascuno di essi con l'eleganza visiva e l'economia narrativa che gli erano proprie. I suoi film erano caratterizzati da ciò che Sadao Yamane definisce "un lirismo ricco di pathos che fluisce meravigliosamente... una sorta di soave nichilismo". Nel dopoguerra Mori realizzò per la Daiei popolari *jidai-geki* (film d'ambientazione storica), compresi capolavori minori di grande intensità quali il desolato *Hakuoki* (*Cronaca dei pallidi ciliegi*, 1959) e il cupo *Shiranui kengyo* (*Blinded by Sea Fire*, 1960), in cui Shintaro Katsu interpretò per la prima volta il ruolo del massaggiatore cieco che avrebbe in seguito perfezionato nei panni dell'eroe popolare Zatoichi. *Il bagliore della lucciola* è però un *gendai-geki* (film di ambientazione contemporanea) incentrato sulle vicissitudini di una donna nel Giappone del dopoguerra. La protagonista è interpretata da Ayako Wakao, attrice



Hotaru no hikari

dal temperamento risoluto che ben si addice a un'epoca in cui le aspettative sul ruolo della donna stavano rapidamente e drammaticamente cambiando. Ispirato a un popolare romanzo a puntante di Matsutaro Kawaguchi, dai cui scritti sarà tratto anche il seminale *Kuchizuki* (*Il bacio*, 1957) di Yasuzo Masumura, il film è la storia di una giovane che, dopo la morte dei genitori, tiene faticosamente in vita l'attività di famiglia (la creazione di fantasie per kimono). Con questa figura femminile che tenta di conservare la propria autonomia grazie a una professione tradizionale, il film fa pensare ai melodrammi ambientati a Kyoto diretti da Kozaburo Yoshimura per la Daiei e si diletta con le potenzialità del colore nel rendere le sfumature del kimono tradizionale e la bellezza di celebri mete turistiche.

Kazuo Mori (1911-1989, also known as Issei Mori) was one of the most skilled artisans at work in classical Japanese cinema. Working at Shinko Kinema and at Daiei but always in collaboration with the formidable producer, Masaichi Nagata, he routinely accepted assignments, but brought to them his distinctive visual flair and narrative economy. His

films were characterised by what Sadao Yamane calls "a beautifully flowing lyricism full of pathos... a gentle kind of nihilism". At Daiei in the postwar years, he made a number of celebrated jidai-geki (period films), including such minor masterpieces as the bleakly intense Hakuoki (Samurai Vendetta, 1959) and the grimly intense Shiranui kengyo (Blinded by Sea Fire, 1960), in which Shintaro Katsu first played the blind masseur characterisation he was to perfect as folk hero Zatoichi.

The Firefly's Glow, however, is a gendai-geki (film of contemporary life), focusing on female experience in postwar Japan and starring Ayako Wakao, an actress whose assertive persona is well suited to a time when expectations about the role of women were changing quickly and dramatically. Based on a popular serialised novel by Matsutaro Kawaguchi, whose writings were also to furnish the basis for Yasuzo Masumura's seminal film Kuchizuke (Kisses, 1957), it tells the story of a young woman struggling to sustain her family's business (designing patterns for kimono) after the death of her parents. In its focus on a woman seeking to maintain her autonomy through a traditional profession, the work recalls Kozaburo Yoshimura's con-

temporary sequence of Kyoto-set melodramas made at Daiei. The film revels in the potential of colour to capture the shades of the traditional kimono and the beauty of popular holiday spots.

SHIN HEIKE MONOGATARI

Giappone, 1955 Regia: Kenji Mizoguchi

[Nuova storia del clan Taira] ■ T. int.: *New Tales of the Taira Clan*. Sog.: dal romanzo omonimo di Eiji Yoshikawa. Scen.: Masashige Narusawa, Hisakazu Tsuji, Yoshikata Yoda. F.: Kazuo Miyagawa. Scgf.: Hiroshi Mizutani. Mus.: Fumio Hayasaka. Int.: Narutoshi Hayashi (Torodai), Raizo Ichikawa (Kiyomori), Tatsuya Ishiguro (Tokinobu), Michiyo Kogure (Yasuko), Yoshiko Kuga (Tokiko), Akitake Kono (Heiroke), Tamao Nakamura (Shigeko), Shunji Natsume (Imperatore Toba), Ichijiro Oya (Tadamori), Mitsusaburo Ramon (Ryokan), Kunitaro Sawamura (Joku),

Koreya Senda (Yorinaga). Prod.: Daiei ■ DCP. D.: 107'. Col. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ■ Da: National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo

Sono solo due i film a colori di Mizoguchi: li diresse entrambi nel 1955, un anno prima di morire. Mentre *Yokihi* (*L'imperatrice Yang Kwei Fei*), coprodotto con la Shaw Brothers di Hong Kong, attingeva al passato storico della Cina medievale, *Nuova storia del clan Taira* era una produzione nazionale ambientata in Giappone alla fine del periodo Heian, epoca in cui il paese era tormentato dalla guerra civile tra i clan rivali Taira e Minamoto. Tratto da un romanzo di Eiji Yoshikawa, scrittore famoso per le sue rivisitazioni di grandi classici e per un romanzo epico sulla vita del celebre spadaccino Musashi Miyamoto, il film è una riproposizione del romanzo epico medievale

Heike Monogatari [Il racconto della famiglia Taira], che narra il declino e la caduta del clan Taira. Se l'originale medievale sottolineava le tematiche dell'impermanenza e del castigo karmico, la versione di Mizoguchi è pervasa dal fiducioso razionalismo del dopoguerra.

Il film è uno dei più belli e decorativi di Mizoguchi, ma il suo stile è anche estremamente funzionale e si serve abilmente del colore per esprimere toni e atmosfere. Secondo il direttore della fotografia Kazuo Miyagawa, Mizoguchi "usava sempre il colore come un elemento del progetto complessivo. Per esempio, prima di andare in battaglia Kiyomori è infuriato; in quel momento il cancello alle sue spalle è di un rosso feroce. Il rosso era il colore dell'ira. Il blu quello della tristezza, così come il nero". Quando il film fu proiettato negli Stati Uniti il critico del "New York Times" Eugene Arthur ne elogio le "composizioni liriche co-



Shin heike monogatari

lor pastello” e osservò che i “crudeli monaci calvi, i violenti guerrieri, gli aristocratici deboli e spaventati si distinguono vividamente per le sfumature dei costumi oltre che per il loro comportamento primitivo”.

La penultima opera di Mizoguchi fu un momento importante per un'altra illustre figura del cinema giapponese, Raizo Ichikawa, allora al suo secondo film e destinato a diventare una star del cinema giapponese prima della prematura morte nel 1969.

Mizoguchi made only two films in colour, both in 1955, the year before his death. While Yokihi (Princess Yang Kwei Fei) was a co-production with the Hong Kong based Shaw Brothers and retold a famous historical incident from medieval China, New Tales of the Taira Clan was a domestic production set in Japan at the end of the Heian era, a time when the country was racked by civil war between the rival Taira and Minamoto clans. Based on a novel by Eiji Yoshikawa, a writer famous for his revisions of literary classics as well as for an epic novel based on the life of renowned swordsman Musashi Miyamoto, it is a retelling at more than one remove of the medieval epic Heike Monogatari [Tales of the Taira Clan], which relates the decline and fall of the Taira Clan. In place of the medieval original's stress on impermanence and karmic retribution, Mizoguchi brings to his film the confident rationalism of the early postwar era. The film is one of Mizoguchi's most beautiful and decorative films, but its style is also supremely functional, with the colour expertly used to convey mood and tone. According to cinematographer Kazuo Miyagawa, Mizoguchi "always used colour as an element in the overall design. For instance, Kiyomori, before leaving for battle, is very angry; at this time, the gate behind him is a ferocious red. Red was the colour for anger. Blue, for sadness, just as much as black". When the film was screened in the United States, "New York Times" critic Eugene Arthur praised its "lyrical pastel compositions",

and noted that "the cruel bald monks, the violent warriors, the weak and frightened ruling aristocrats are as vividly differentiated by the shades of their costumes as by their primitive behavior".

Mizoguchi's penultimate film was a key early stage in another illustrious career: that of star Raizo Ichikawa, seen here in his second film. He would go on to be a leading Japanese star until his untimely death in 1969.

KUJIRA

Giappone, 1953 Regia: Noburo Ofuji

[Balena] ■ T. int.: *Whale*. Prod.: Noburo Ofuji. Mus.: Setsuo Tsukahara ■ 35mm. D.: 9'. Col. ■ Da: National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo

YUREISEN

Giappone, 1956 Regia: Noburo Ofuji

[La nave fantasma] ■ T. int.: *The Phantom Ship*. Mus.: Kozaburo Hirai. Prod.: Noburo Ofuji ■ 35mm. D.: 11'. Col. ■ Da: National Film Center - The National Museum of Modern Art, Tokyo

Con una carriera che risaliva ai tempi del muto, Noburo Ofuji (1900-1961) fu uno dei pionieri del cinema d'animazione giapponese, e la sua rilevanza si riflette ancor oggi in un riconoscimento dei Mainichi Film Awards a lui intitolato. Ofuji, che per la propria compagnia di produzione indipendente realizzava cut-out, silhouette e cel animations, cominciò a esplorare le potenzialità del colore nel cinema dell'anteguerra con alcuni film sperimentali in Kodacolor. Questi due cortometraggi, girati rispettivamente con i procedimenti nipponici del Fujicolor e del Konicolor, illustrano la sua abilità con il nuovo mezzo. *Balena* era il rifacimento di un suo film del 1927 su tre naufraghi che si contendono l'unica donna superstite. Ofuji usò silhou-

ette e cellophane colorato per questo film che fu presentato nel 1953 a Cannes, dove pare si guadagnò gli elogi del presidente della giuria Jean Cocteau e dell'ospite del festival Pablo Picasso. Pochi anni dopo, *La nave fantasma* usava ancora una volta il cellophane colorato per narrare la storia di una nave fantasma nel Mar Giallo. Privo di dialoghi e di commento, il film è un esercizio di cinema puro. Fu proiettato anche in Europa, dove nel 1956 gli fu conferita una menzione d'onore per i film sperimentali alla Mostra di Venezia. Catherine Munroe Hotes lo definisce "un film autenticamente spettacolare, e uno dei migliori cortometraggi d'animazione del 1956".

*Noburo Ofuji (1900-1961) was one of the pioneers of Japanese animation, with a career that stretched back to the silent era. His importance is reflected to this day in a prize awarded in his name at the Mainichi Film Awards. Working at his own independent production company, he made cut-out, silhouette and cel animations, and began to explore the potential of colour cinematography in the prewar era with some experimental films in Kodacolor. These two postwar shorts, filmed respectively in the domestic Fujicolor and Konicolor processes, illustrate his facility with the new medium. With *Whale*, Ofuji remade his own 1927 film about three men, cast adrift after a shipwreck, fighting for the only surviving woman. He used shadow puppets and colour cellophane to create a film which was screened at Cannes in 1953, apparently winning praise from jury president Jean Cocteau and festival guest Pablo Picasso. A few years later, *The Phantom Ship*, again used colour cellophane to narrate the story of a ghostly crew of pirates in the Yellow Sea. Eschewing dialogue and narration, it is an exercise in pure cinema. The film was also screened in Europe, earning an Honourable Mention for Experimental Film at Venice in 1956. Catherine Munroe Hotes calls it "truly a spectacular film, and one of the top animated shorts of 1956".*





IL PARADISO DEI CINEFILI

The Cinephiles' Heaven

TECHNICOLOR & CO.

Programma a cura di / *Programme curated by* **Gian Luca Farinelli**
Note di / *Notes by* **Gian Luca Farinelli, Ian Christie e Paola Cristalli**



Da diversi anni organizziamo, all'interno del programma del Cinema Ritrovato, una sezione dedicata al colore che vorremmo fosse uno spazio di ricerca. Quest'anno ricorrono i cento anni del Technicolor e ci è sembrato inevitabile onorarli partendo dagli oggetti storici, dalle copie 35mm, mettendo in primo piano il lavoro delle cineteche e di coloro che conservano e restaurano i film.

Presenteremo sette copie 35mm Technicolor vintage: *Fantasia*, *Great Day in the Morning*, *Vertigo*, *All that Heaven Allows*, *The Heroes of Telemark*, *Model Shop*, *The Thin Red Line*; inoltre una copia 70mm di *2001: A Space Odyssey* e un restauro 35mm realizzato quindici anni fa dal NF&TV di *The Thief of Bagdad*. La rassegna sarà completata da quattro restauri digitali: un terzo di musical restaurati in DCP, *Cover Girl*, *On the Town*, *Kiss me Kate*, girato però in Ansco color, che presentiamo nella rara versione originale 3D, e *The Wizard of Oz*, che presentiamo nella versione 3D realizzata dalla WB per il mercato statunitense, mai esistita storicamente, ma la stereoscopia fa emergere ancora di più il lato ottocentesco e magico del film. Le copie vintage sono forse il più grande privilegio che le Cineteche offrono al pubblico del Cinema Ritrovato, perché il fascino di quei colori, dei bianchi e dei neri, resta immutato, anzi accresciuto dal fatto che i nostri occhi sono, oggi, abituati a colori completamente diversi. Vedere quelle copie proiettate su uno schermo sarà come fare una passeggiata alla Galleria degli Uffizi.

Quando si parla di Technicolor si entra in una giungla tecnologica in cui ogni film è un caso a parte e forse solo attraverso le copie originali Technicolor ci rendiamo conto di quanto la storia del cinema si intrecci con la storia e la ricerca tecnologica. Tutto cambia di anno in anno, da una casa di produzione all'altra, di procedimento in procedimento. Con le variabili ulteriori dei registi e dei direttori della fotografia, che utilizzano in maniera diversa e personale le potenzialità che avevano a disposizione in quel momento. Solo due anni separano *Great Day in the Morning* da *Vertigo* ma l'abisso produttivo, tecnologico, estetico li rende due Technicolor senza rapporto di parentela. Chi seguirà l'intera rassegna potrà stupirsi di quanto è vasta la tavolozza del Technicolor e di quanto il digitale fatica a inseguirla, ma questa sezione non vuole essere una contrapposizione tra pellicola e digitale. Non si tratta più di stabilire la supposta superiorità dell'uno rispetto all'altro, quanto di capire cosa stiamo vedendo. L'anno passato al Cinema Ritrovato, Alice Rohrwacher affermò che, per lei, giovane cineasta, la vera novità non era il digitale, ma la pellicola, che lei ha appena iniziato ad usare. Mai come oggi i cineasti del presente sembrano ispirarsi al mondo della pellicola e ai colori del Technicolor. Al momento non si stampano più copie Technicolor, ma i discorsi e i lavori attorno a questo sistema sono più vivi che mai e speriamo che anche questa proposta bolognese serva ad approfondirli.

Gian Luca Farinelli

For a number of years we have organized a section of Il Cinema Ritrovato devoted to color, which we would like to be an area of research. This year marks Technicolor's 100th anniversary, so it was only natural to celebrate it with pieces of history, with 35mm prints, putting the spotlight on film archives and the people who preserve and restore films.

We are presenting seven vintage Technicolor 35mm prints: Fantasia, Great Day in the Morning, Vertigo, All That Heaven Allows, The Heroes of Telemark, Model Shop and The Thin Red Line; in addition a 70mm copy of 2001: A Space Odyssey and a 35mm version of The Thief of Bagdad restored fifteen years ago by NF&TV.

The selection also features four digital restorations: a trio of DCP restored musicals, Cover Girl, On the Town and Kiss Me Kate, the last of which was filmed in Ansco Color, and will be presented here in a rare original 3D version, and The Wizard of Oz, which we are screening in a 3D version made by WB for the American market. Although not a historical version, stereoscopy dramatically accentuates the film's magic and nineteenth-century feel.

Vintage copies are perhaps the greatest gift of film archives to Il Cinema Ritrovato's audience. The enchantment of those colors, those black and whites, remains unchanged, or, if anything, has grown greater since our eyes today are used to totally different colors. Seeing those prints projected on a screen is like walking through the Uffizi.

Exploring Technicolor is like entering a technological jungle in which every film is a case all its own. Perhaps it is only with original Technicolor prints that we can grasp just how much film history is intertwined with technological development and research. Everything changes from year to year, from one production company to the next, from one process to another. With additional variables like directors and cinematographers who had their own personal take on the technological potential available to them. There are just two years between Great Day in the Morning and Vertigo, and yet the productive, technological and aesthetic abyss between them makes them two Technicolor films that share no kinship. Those who experience the entire section will be amazed at the vastness of the Technicolor palette and how difficult it is for digital media to follow in its footsteps, although this section does not intend to be a confrontation between film and digital. It is not longer a question of establishing the superiority of one over the other but of understanding what we are seeing.

Last year at Il Cinema Ritrovato, Alice Rohrwacher said that what was new for her, as a young filmmaker, was not digital media but film, which she had just begun to use. Today more than ever contemporary filmmakers are inspired by the world of film and the colors of Technicolor. Currently Technicolor copies are no longer printed, but the discussions and the work around this system are more alive than ever. It is our hope that our offering here in Bologna will expand them even further.

Gian Luca Farinelli

A supporto dei film alcune conferenze, una in due parti (di due ore complessive) tenute da Celine Ruivo della Cinémathèque française e Jean-Pierre Veschere, che si concentreranno sul procedimento Technicolor dal 1938 alla fine del Novecento, mostrando molti esempi di copie Technicolor 35mm. L'altra conferenza sarà condotta da Grover Crisp (Sony), Schwan Belston (20th Century Fox) e Simon Lund (Cineric) che parleranno del restauro dei film a colori proiettando spezzoni di copie originali 35mm e la stessa sequenza nel restauro digitale.

In addition to the films, two conferences have been organized. One divided in two sections (for a total of two hours) with Cinémathèque française's Celine Ruivo and Jean-Pierre Veschere, which focuses on the Technicolor process from 1938 to the end of the twentieth century with many examples of 35mm Technicolor prints on display. The other conference features Grover Crisp (Sony), Schwan Belston (20th Century Fox) and Simon Lund (Cineric) who will talk about color film restoration and screen sections of original 35mm prints and the same sequences after digital restoration.

THE WIZARD OF OZ

USA, 1939 Regia: Victor Fleming

■ T. it.: *Il mago di Oz*. Sog.: dal romanzo *Il meraviglioso mago di Oz* di L. Frank Baum. Scen.: Noel Langley, Florence Ryerson, Edgar Allan Woolf. F.: Harold Rosson. M.: Blanche Sewell. Scgf.: Cedric Gibbons. Mus.: Herbert Stothart. Int.: Judy Garland (Dorothy), Frank Morgan (il mago di Oz), Ray Bolger (Hunk, lo spaventapasseri), Bert Lahr (Zeke, il leone codardo), Jack Haley (Hickory, l'uomo di latta), Billie Burke (Glinda), Margaret Hamilton (Gulch, la cattiva strega dell'Est), Charley Grapewin (zio Henry), Clara Blandick (zia Emma).



The Wizard of Oz

Prod.: Mervyn LeRoy per Metro-Goldwyn-Mayer ■ DCP, D.: 102'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Warner Bros ■ Restauro digitale realizzato da Warner Bros. in 4K a partire dai negativi camera originali Technicolor a tre matrici, conversione in 3D completata a risoluzione 2K. La conversione in 3D è stata un progetto lungo e complesso avviato dalla Warner Bros. con una scansione ad altissima risoluzione del negativo camera originale Technicolor. L'immagine in 2D restaurata è stata poi trasformata creando una mappa di profondità per ciascun fotogramma per costruire le immagini in 3D e determinare le distanze dal punto di osservazione. È poi seguito un lungo processo (in cui è stato usato il rotoscope) per perfezionare ulteriormente le distanze e stratificare forme e oggetti. Copia master realizzata nel 2014 alla Warner Bros. Motion Picture Imaging di Burbank. Conversione 3D effettuata da Prime Focus. Un ringraziamento speciale alla George Eastman House che ha fornito i materiali usati nel restauro / *Digitally restored in 4K by Warner Bros. from the original 3-strip Technicolor camera negatives, 3D conversion completed in 2K resolution. The 3D conversion was a long and complex project which Warner Bros. initiated with a very high resolution scan of the original Technicolor camera negative. The restored 2D image was then transformed by creating a depth-map of each frame to construct 3D imagery and determine distances from the viewer's vantage point. This was followed by the long process (with the use of rotoscope) to further refine viewer distances and fully layer shapes and objects. Mastering completed in 2014 at Warner Bros. Motion Picture Imaging in Burbank. 3D conversion completed by Prime Focus. Special thanks to George Eastman House who contributed materials used in the preservation*

Nonostante il grosso budget, *The Wizard of Oz* fu solo uno dei quasi cinquanta film prodotti dalla MGM nel 1939. Non ebbe un gran successo, e anche i critici ne furono piuttosto delusi. Ci vollero vent'anni per recuperare i costi. Eppure è passato alla storia

come uno dei film americani più celebri, e questo è paradossalmente merito del nemico: la televisione. La CBS cercò di assicurarsi i diritti televisivi per *Gone with the Wind*, e quando non ci riuscì fece un'offerta poco convinta per *The Wizard of Oz*. L'affare andò in porto e il film finì per essere trasmesso così spesso che l'America si ritrovò a fissare ipnotizzata uno strano riflesso di sé. Il film si trasformò in un Evento, in un Fenomeno.

I bambini prodigio andavano per la maggiore. Per il ruolo della protagonista furono contattate dapprima Shirley Temple e Deanna Durbin. Fu l'insistenza di Arthur Freed a determinare la scelta di Judy Garland. Molti erano perplessi per l'ingresso nella produzione di Victor Fleming, che era considerato un 'regista per maschi'. Ma Fleming era anche padre affezionatissimo di due bambine, e questo fattore essenziale si rispecchiò nel film. Il regista aveva quel 'piglio infantile' che mancava a Richard Thorpe, cui era stata inizialmente affidata la regia. George Cukor trascorse qualche giorno sul set e insistette sul fatto che la ragazzina fosse vera, una normale ragazzina del Kansas. Tutti i registi che seguirono rimasero fedeli al concetto. L'autenticità di Dorothy, il fatto che voglia davvero tornare nel Kansas, tiene insieme il film. Un altro grande regista, King Vidor, dicesse la sequenza più famosa, *Over the Rainbow*, che rischiò di essere scartata in fase di montaggio. Ma ancora una volta intervenne Arthur Freed, argomentando in maniera convincente la necessità della scena nella transizione emotiva dal Kansas al paese delle meraviglie.

La situazione di base è stata a volte interpretata in chiave psicoanalitica. Dorothy è un'orfana che parte alla ricerca del padre e della madre e tenta di risolvere il rompicapo della propria vita in un mondo onirico. Un tornado spazza via la sua casa nella grigia fattoria e all'improvviso Dorothy si ritrova in un mondo meraviglioso e multicolore. Il collegamento tutto interno tra

Oz e la MGM è un punto essenziale che fa di questo film una delle creazioni hollywoodiane più pure, quasi una 'confessione'. La fiaba riflette il mondo degli Studios: il (solo) mondo che i suoi creatori conoscevano davvero. La meraviglia che emana da *Over the Rainbow* articola il rapporto tra la MGM e lo spettatore, e dopo la visione quest'ultimo può tornare al suo mondo grigio e malinconico rendendosi comunque conto che "nessun posto è bello come casa propria". Il sublime e il cinismo si incontrano, come in molti altri film di Hollywood, nelle esatte proporzioni che lo spettatore desidera. Il sogno ha svolto il suo compito: per un momento il bambino è riuscito a entrare in un mondo nel quale ha potuto accettare se stesso e la banalità della sua vita.

Peter von Bagh, *Elämä suuremmat elokuvat II* [I film 'bigger than life' II], Otava 1993

Peter von Bagh scrisse due poderosi volumi tratti da una popolare trasmissione radiofonica di cento puntate di un'ora ciascuna sui grandi capolavori del cinema, i film 'bigger than life'.

Its large budget notwithstanding The Wizard of Oz was only one of almost fifty films produced by MGM in 1939. It was not very successful, and the critics were generally disappointed too. It took twenty years for it to recoup its costs. Yet it has since crystallized into one of the true key popular films in America. Paradoxically this feat was accomplished by the enemy camp, television. CBS tried to access television rights for Gone With the Wind, and when nothing came of that, they half-heartedly made a bid for The Wizard of Oz. The deal was done and suddenly the movie was appearing on the TV screen so frequently that Americans found themselves staring hypnotically into a kind of explanation of their being. The film turned into an Event, a Phenomenon.

Child stars were more popular than ever. Shirley Temple and Deanna Durbin were

contacted first for the leading role. Arthur Freed's stand was decisive in the choice of Judy Garland. Many were puzzled by the entry of Victor Fleming, known as a 'men's director', into the production. Yet he was the father of two little children whom he was wildly fond of: something essential about that was reflected in the film. He had the 'child's mind' lacking from contract director Richard Thorpe who was fired. George Cukor spent a few days on the production and insisted that the girl must be real – a little ordinary girl from Kansas. All the directors who came after retained this concept. The Dorothy's sincerity, the fact that she really does want to go back to Kansas, keeps the film together. Another great director, King Vidor, directed the most famous sequence, *Over the Rainbow*, which almost ended up on the cutting-room floor, but again Arthur Freed intervened and provided the fundamental argument for its necessity in the emotional shift from Kansas to Wonderland.

The basic situation has sometimes been interpreted as a psychoanalytical pattern. Dorothy is an orphan who sets out to find her father and mother, to figure out the puzzle of her life in a dream world. A tornado blows over her gray farm home, and suddenly she finds herself in a brightly colourful wonderworld. The inner connection between *Oz* and MGM is an essential point of interpretation and makes of this movie one of the purest and most 'confessional' Hollywood films. The fairy-tale turns into a reflection of the world at the Studio: they portrayed, indeed, the (only) world they really knew well. The sense of wonder that radiates from *Over the Rainbow* articulates the relationship between the viewer and MGM, and when it has been seen and done the viewer may return to his gray and melancholy world – yet realizing that "there is no place like home". The sublime and the cynically calculating meet as in many other Hollywood movies in the exact proportion the viewer wants to choose. The dream work has been accomplished: for a moment the child has broken into a world

through which he can accept himself and the ordinariness of his life.

Peter von Bagh, *Elämä suuren elokuvan II [Films Bigger Than Life II]*, 1993

Peter von Bagh wrote two huge volumes of books based on a popular radio series of one hundred feature programmes, each one hour long, about films bigger than life.

THE THIEF OF BAGDAD

GB, 1940 Regia: Ludwig Berger, Michael Powell, Tim Whelan

■ T. it.: *Il ladro di Bagdad*. T. alt.: *The Thief of Bagdad. An Arabian Fantasy in Technicolor*. Scen.: Miles Malleon, Lajos Bíró. F.: Georges Périnal. M.: Charles Crichton. Scgf.: Vincent Korda. Mus.: Miklós Rózsa. Int.: Conrad Veidt (Jaffar), Sabu (Abu), June Duprez (la principessa), John Justin (Ahmad), Rex Ingram (Djin), Miles Malleon (il sultano), Morton Seltén (il vecchio re), Mary Morris (Halima), Bruce Winston (il mercante), Hay Petrie (l'astrologo). Prod.: Alexander Korda per London Film Productions Ltd. ■ 35mm. D.: 106'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: BFI - National Archive per concessione di Park Circus ■ Restauro realizzato nel 2001 da BFI a partire dalle tre separazioni Technicolor originali sotto la supervisione di un consulente della Technicolor / Restored in 2001 by BFI from original three strip Technicolor separations overseen by consultant from Technicolor

Il fatto che *The Thief of Bagdad* sia il primo film britannico in Technicolor a suscitare tanto affettuoso rispetto è un sicuro omaggio alla visione e alla forza di volontà del produttore Alexander Korda. Era il primo film della sua nuova compagnia, fondata all'inizio del 1939, e voleva che fosse il migliore del suo genere. Ma qual era esattamente il suo genere? La versione del 1924 con Douglas Fairbanks aveva a lungo rappresentato un punto di riferimento per la spetta-

colarità e gli stupefacenti effetti speciali. Adesso Korda voleva lasciare il segno, e le istruzioni che diede al fratello Vincent, ingegnoso scenografo, sono diventate leggendarie: "fallo quattro volte più grande e dipingilo tutto di rosso!".

Con una sapiente e spesso arguta sceneggiatura messa a punto dai fedeli collaboratori Lajos Bíró e Miles Malleon (anche attore nel ruolo del sultano), il principale problema di Korda era infondervi una visione registica. Il tedesco Ludwig Berger, che diede il meglio di sé nelle scene intimiste, fu affiancato dal veterano di Hollywood Tim Whelan e poi da Michael Powell per rendere il tutto più entusiasmante. Powell si divertì in questa sua prima esperienza ad alto budget e con una produzione a colori: girò la scena con Sabu e il Genio su una spiaggia del Galles del Sud e sua fu l'idea di dipingere l'enorme occhio sulla prua della nave del malvagio Jaffar interpretato da Conrad Veidt, richiamando gli esordi espressionisti del grande attore tedesco. Il direttore della fotografia Georges Périnal, che lavorava con Korda sin dal loro arrivo in Gran Bretagna e aveva già girato due delle avventure 'imperiali' da lui prodotte in Technicolor, *Il principe Azim* (1938) e *Le quattro piume* (1939), si confrontò qui con un innovativo lavoro sugli sfondi per le scene di volo e di combattimento e con elaborati modellini della leggendaria Bagdad delle *Mille e una notte*. Un altro Korda, Zoltan, collaborò alla regia quando la produzione si trasferì a Hollywood a causa della guerra; e un altro ungherese, Miklós Rózsa, fu candidato all'Oscar per l'incantevole colonna sonora. La complessa elaborazione fantastica, che seguiva di poco *Il mago di Oz* e uscì trionfalmente nel Natale del 1940, estese le potenzialità poetiche e inventive del Technicolor "spingendosi audacemente in un mondo felice", come scrisse il "New York Times", e segnando i ricordi d'infanzia di innumerevoli futuri registi come Francis Ford Coppola e Martin Scorsese.

Ian Christie



The Thief of Bagdad

If The Thief of Bagdad is the earliest British Technicolor film to command wide affection and respect, this is surely a tribute to producer Alexander Korda's vision, and sheer determination. As the first film from his new company, formed early in 1939, he wanted it to be the biggest and best of its kind. But what exactly was its kind? Douglas Fairbanks' 1924 version had long been a benchmark for Arabian Nights spectacle and thrilling effects. Now Korda wanted to make his mark, and the command to Vincent Korda, his brother and the resourceful art director, has become legendary: "build it four times as big and paint it all crimson!"

With a knowing, often witty script by his longtime collaborators, Lajos Bíró and Miles Malleon (who also plays the Sul-

tan), Korda's main problem was injecting directorial vision. The German Ludwig Berger proved best at intimate scenes, so was sidelined as Hollywood veteran Tim Whelan and then Michael Powell were drafted in to create excitement. Powell revelled in his first experience of working on a big budget and in colour, and shot the scene with Sabu and the newly released Djinn on a South Wales beach. He also advised on painting the great eye on the prow of a ship that carries Conrad Veidt's evil Jaffar, recalling the great actor's beginnings in German expressionist horror. Chief cinematographer Georges Périnal was part of the Korda team since they arrived in Britain, and had already shot two of Korda's 'empire' adventures in Technicolor, The Drum and The Four Feathers. But this required innovative

matte work for the flying and fighting sequences and elaborate models for the Arabian Nights' legendary Bagdad. Another Korda, Zoltan, contributed to direction when the production had to move to Hollywood on the outbreak of war; and another Hungarian, Miklós Rózsa, received an Oscar nomination for his charming score. Coming soon after The Wizard of Oz, and triumphantly released for Christmas 1940, Korda's elaborate fantasy took Technicolor into new realms of artifice and poetry, "reaching boldly into a happy world", as the "New York Times" put it, and lodging in the childhood memory of countless future filmmakers, including Francis Ford Coppola and Martin Scorsese.

Ian Christie

FANTASIA

USA, 1940 Regia: Sam Armstrong, James Algar, Bill Roberts, Paul Satterfield, Hamilton Luske, Jim Handley, Ford Beebe, T. Hee, Norm Ferguson, Wilfred Jackson

■ Mus.: Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Paul Dukas, Rachel Field, Modeste Moussorgskij, Amilcare Ponchielli, Franz Schubert, Igor Stravinskij, Pëtr Il'ič Čajkovskij. Int.: Leopold Stokowski, The Philadelphia Orchestra, Deems Taylor. Prod.: Walt Disney per Walt Disney Productions

Il film dei sette concerti diretti da Leopold Stokowski è considerato un flop di critica e di pubblico. Ma la storia di *Fantasia*, uscita nel 1940 alla vigilia dell'entrata in guerra degli Stati Uniti, è la storia di uno shock piuttosto che di un flop. A protestare furono soprattutto i critici musicali, infastiditi dallo sconfinamento nei loro sacri territori, anche se qualcuno di loro ammise che si trattava di una 'promettente mostruosità' (Franz Hoellering, "The Nation"). Il film più vicino a Walt non ottiene il trionfo di *Biancaneve*. Il motivo non è solo la guerra che blocca l'esportazione delle pellicole in Europa, ma l'azzardo tecnologico, il suono stereofonico, anzi il *fantasound*, prototipo dello Studio Disney, che richiedeva costose attrezzature per la riproduzione del suono. La maggior parte delle sale cinematografiche non aveva le risorse necessarie per ripetere la prima newyorkese, quando nel novembre 1940 in una sala di Broadway vennero installati dietro lo schermo 36 altoparlanti e altri 54 allineati lungo le pareti in platea e in galleria per un costo totale di 85.000 dollari. Walt avrebbe anche voluto sperimentare una prima versione dell'odorama e spargere diverse essenze profumate a ogni episodio. Niente profumi e niente altoparlanti. *Fantasia* restò fuori circuito non solo all'estero ma anche in America. Affidato a diversi disegnatori, il film inanella forme e colori in contrasto formale per un *The Concert Feature*

('Lungometraggio-concerto' era il titolo iniziale) senza unità stilistica, tavolozza artistico-musicale selvaggia che ad alcuni piace definire kitsch. E solo perché coniuga i preraffaelliti delle ninfee e dei boschi ai centauri simbolisti (paragonati alle decorazioni di un bistrò anni Trenta) e all'espressionismo di Satana... *Fantasia* è una jam session grafica per solo, duetti, trii e quartetti che va dall'astrattismo di *Toccata e Fuga in re minore* di Bach, alla *Suite dello Schiaccianoci* di Čajkovskij, dove danzano elfi di luce, funghi cinesi, pescioline arabe. [...]

Il film si prese la rivincita quando nel 1956 Walt lo rieditò con l'originale *fantasound* ottico registrato in quattro piste sonore magnetiche, che lo trasformarono in un 'money-maker', un successo straordinario, soprattutto negli anni Settanta, che lo consacrarono 'esperienza psichedelica'.

Mariuccia Ciotta, *Walt Disney. Prima stella a sinistra*, Bompiani, Milano 2006 *The film of seven concerts conducted by Leopold Stokowski is considered a critical and commercial failure. But the story of Fantasia, released in 1940, shortly before the United States entered the war, is the story of a shock, rather than a flop. Those who protested were mainly music critics, outraged by this trespass into their sacred territory, even if some of them admitted that it was a 'promising monstrosity' (Franz Hoellering, "The Nation"). The film, which was even closer to Walt's heart, does not triumph like Snow White. The reason is not just the war, which stopped the exportation of film to Europe, but the technological gamble, the stereophonic sound known as Fantasound, a Disney Studio prototype requiring costly equipment for the reproduction of the sound. Most cinema theatres did not have the necessary resources to imitate New York, where, in November 1940 in a Broadway theatre, 36 speakers were installed behind the screen with another 54 speakers along the walls and in the gallery, at a total cost of \$85,000. Walt would also have liked to trial an early version of the Odorama system, to release different perfumed essences during*

each episode. No speakers and no smells. Fantasia did not receive general theatrical release, not only abroad but also in America. Entrusted to different animators, the film (initially titled The Concert Feature) entwines forms and colours in a formal contrast without a stylistic unity, a wild artistic-musical palette defined by some as kitsch. And all because it puts together pre-Raphaelite nymphs and woods with symbolist centaurs (compared to decorations in a Thirties' bistro) and the expressionism of Satan... Fantasia is a graphic jam session of solos, duets, trios and quartets, one that ranges from the abstractism of Bach's Toccata e Fuga in re minore to Suite from the Schiaccianoci by Čajkovskij, where light fairies, Chinese mushrooms and Arabic fish dance. [...]

The film finally had its payback in 1956, when Walt reissued it with the original optical Fantasound recorded onto magnetic four-track, transforming it into a money-maker, an extraordinary success, especially during the Seventies, when it was ordained a 'psychedelic experience'. Mariuccia Ciotta, Walt Disney. Prima stella a sinistra, Bompiani, Milano 2006

COVER GIRL

USA, 1944 Regia: Charles Vidor

Film Technicolor a tre separazioni: 35mm dye transfer derivato da negativi bianco e nero nitrato a tre separazioni / *Three strip Technicolor features: 35mm dye transfer features derived from black and white three strip negatives (all features printed on nitrate base)*

Vedi pag. / see p. 210

ON THE TOWN

USA, 1949

Regia: Stanley Donen, Gene Kelly

Film Technicolor a tre separazioni: 35mm dye transfer derivato da negativi bianco e nero nitrato a tre separazioni / *Three strip Technicolor features: 35mm dye transfer features derived from black and white three strip negatives (all features printed on nitrate base)*

Vedi pag. / see p. 212

KISS ME KATE - 3D

USA, 1953 Regia: George Sidney

Ansco Color negativo. All'epoca furono stampate copie positive col metodo dye transfer Technicolor / *Ansco Color Negative. At the time positive prints were made with the Technicolor dye transfer process*

Vedi pag. / see p. 216

ALL THAT HEAVEN ALLOWS

USA, 1955 Regia: Douglas Sirk

■ T. it.: *Secondo amore*. Sog.: Edna L. Lee, Harry Lee. Scen.: Peg Fenwick. F.: Russell Metty. M.: Frank Gross. Scgf.: Alexander Golitzen, Eric Orbom. Mus.: Frank Skinner. Int.: Jane Wyman (Cary Scott), Rock Hudson (Ron Kirby), Agnes Moorehead (Sara Warren), Conrad Nagel (Harvey), Virginia Grey (Alida Anderson), Gloria Talbott (Kay Scott), William Reynold (Ned Scott), Charles Drake (Mick Anderson), Hayden Rorke (dott. Dan Hennessy), Jacqueline de Wit (Mona Plash). Prod.: Ross Hunter per Universal-International Pictures Co., Inc. ■ 35mm. D.: 88'. Col. Versione inglese con sottotitoli francesi e olandesi / *English version with French and Dutch subtitles* ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique per concessione di Universal Pictures ■ Copia originale di distribuzione 35mm prodotta nel 1956 da Tech London / *Vintage 35mm original distribution print made in 1956 at Tech London*

Film formato widescreen 'flat'. 35mm dye transfer derivato da negativi Eastmancolor / *Widescreen 'flat' film. 35mm dye transfer derived from Eastmancolor negatives*

In un'ideale tavola delle concordanze applicata ai titoli dei film americani anni Quaranta e Cinquanta, la parola *heaven* si guadagnerebbe un posto alto in classifica: indicando, quasi sempre, un paradiso amaro. Quale cielo potrà mai accogliere Gene Tierney, femmina folle e assassina nel film di John Stahl (*Leave Her to Heaven*)? E se il tocco laico di Lubitsch permette a Don Ameche di decidere in extremis che il paradiso può attendere, mentre un ultimo bel paio di gambe no (*Heaven Can Wait*), la censura celeste non ha pietà per la monaca Deborah Kerr e il marine Robert Mitchum, dispersi e parecchio turbati l'uno dall'altra su un'isola del Pacifico (*Heaven Knows, Mr. Allison*). La parola risplende più ambigua che mai al centro di questo melodramma di Douglas Sirk – e non verrà trascurata da Todd Haynes, che quasi mezzo secolo dopo, in *Far from Heaven*, renderà al film un elegante omaggio, o quasi-remake. “Alla produzione il titolo piaceva, pensavano volesse dire che potevi avere tutto quel che volevi. Io intendevo esattamente l'opposto. Il paradiso, per me, è avaro”. (da Jon Halliday, *Sirk on Sirk*). Avaro di tutto, ma non di colori. I film che chiamano in causa il cielo sono il trionfo del Technicolor, lussureggiante o carezzevole. Qui la fotografia di Russell Metty fa vibrare ogni sfumatura dell'estate indiana, e ancor di più il *foliage* dell'anima di Jane Wyman, vedova non giovane e non vecchia, avviata a un malinconico autunno che l'improvvisa comparsa di Rock Hudson tinge di riflessi d'oro. Il 'paradiso' borghese fatto di amiche con più rughe che sorrisi e di country club *for members exclusively* le vieta una felicità sentimentale e sessuale segnata dalla differenza d'età e di status; come da canone sirkiano, saranno gli eventi a precipitare in modo

favorevole agli amanti. A nessuna eroina di Sirk tocca però un momento così perfetto di desolazione e di intima rivolta. Scena indimenticabile: i detestabili figli, per risarcirla della solitudine, le regalano una tv: “Tutta la compagnia che vuoi... basta un giro di manopola”. Cary si vede pietrificata nel riflesso di quello schermo scuro, capisce quale imitazione della vita l'attende, e prende in mano il suo destino: la aiutano una fugace lettura di Thoreau e una slavina. Intriso dei colori della natura, e del mito americano dell'innocenza, *All That Heaven Allows* è anche un film spietato. La famiglia tradizionale (la friabilità dei suoi valori, l'intreccio dei suoi egoismi) è osservata con quieto orrore. Gli spazi domestici diventano *mise en scène* del male e del bene: le case borghesi sono ricchi sarcofaghi senza finestre, il vecchio mulino di Rock Hudson pare l'onesta e artigianale interpretazione d'uno spirito modernista organico alla Frank Lloyd Wright. Tant'è che fuori dalla luminosa vetrata, anche il cielo concede la sua benedizione: un *agnus dei* avanza timido verso di noi in forma di cerbiatto del New England, “tra le più belle immagini di tutto il cinema di Sirk” (Jacques Lourcelles).

Paola Cristalli

In a list of the most frequently occurring words in the titles of American films from the Forties and Fifties, the word 'heaven' would be ranked high up: meaning, almost always, a bitter paradise. What kind of heaven could ever welcome Gene Tierney, the evil, murderous female from the John Stahl film (Leave Her to Heaven)? And if Lubitsch's secular touch allows Don Ameche to decide, in extremis, that heaven can wait, while one last pair of beautiful legs cannot (Heaven Can Wait), the celestial censor has no pity for Deborah Kerr's nun and Robert Mitchum's marine, castaway and so troubled by each other on an island in the Pacific (Heaven Knows, Mr. Allison). The word shines more ambiguously than ever at the centre of this Douglas



All That Heaven Allows

*Sirk melodrama – and will not be overlooked by Todd Haynes, who almost half a century later, in *Far from Heaven*, pays elegant homage (almost a remake) to the film. “The studio loved the title. They thought it meant you could have everything you wanted. I meant it exactly the other way round. As far as I’m concerned, heaven is stingy” (from Jon Halliday, *Sirk on Sirk*).*

Stingy with everything, but not with colour. These films that call heaven into question are triumphs of Technicolor, lush or soft. Here, Russell Metty’s photography makes every hue of the Indian Summer vibrate, and even more so the foliage of Jane Wyman’s soul; she’s a widow, neither young nor old, heading towards a melancholic autumn that the sudden appearance of Rock Hudson tinges with

*golden reflections. The bourgeois heaven, made up of friends with more wrinkles than smiles and country clubs for members exclusively, forbids her a sentimental and sexual happiness condemned by a difference in age and status; but as with most of Sirk’s oeuvre, numinous events will be on the lovers’ side. None of Sirk’s heroines, however, experiences such a perfect moment of desolation and deep personal revolt. An unforgettable scene: the detestable children, to compensate for the loneliness, give her a television set: “All the company you want... right at your fingertips”. Jane Wyman, looking at her frozen reflection in the dark screen, sees which imitation of life is awaiting her and takes her own destiny in hand: aided by an occasional reading of *Thoreau*, and by an avalanche.*

Drenched in the colours of nature, and in the American myth of innocence, All That Heaven Allows is also a ruthless film. The traditional family (the flakiness of its values, its interwoven selfishnesses) is observed with quiet horror. The domestic spaces become a mise-en-scène of the bad and the good: the middle class houses are lavish sarcophagi without windows, Rock Hudson’s old mill looks like the honest and handcrafted interpretation of an organic modernism a bit in the spirit of Frank Lloyd Wright. So much so that outside its big, bright window, even heaven gives its blessing: an agnus dei shyly advances towards us in the form of a New England deer, “one of the most beautiful images in all of Sirk’s cinema” (Jacques Lourcelles).

Paola Cristalli

MODEL SHOP

Francia-USA, 1969

Regia: Jacques Demy

■ T. it.: *L'amante perduta*. Scen.: Jacques Demy. F.: Michel Hugo. M.: Walter Thompson. Scgf.: Kenneth A. Reid. Mus.: Spirit. Su.: Les Fresholtz, Arthur Piantadosi, Charles J. Rice. Int.: Anouk Aimée (Lola/Cecile), Gary Lockwood (George Matthews), Alexandra Hay (Gloria), Carol Cole (Barbara), Tom Holland (Gerry), Severn Darden (l'uomo corpulento), Neil Elliot (Fred). Prod.: Jacques Demy per Columbia Pictures. Pri. pro.: 11 febbraio 1969 ■ 35mm. D.: 95'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: BFI – National Archive

Film Technicolor a tre separazioni: 35mm dye transfer derivato da negativi bianco e nero nitrato a tre separazioni / *Three strip Technicolor features: 35mm dye transfer features derived from black and white three strip negatives (all features printed on nitrate base)*

Siamo nel 1967, Jacques Demy e Agnès Varda si stabiliscono a Los Angeles. Lui ha firmato un contratto con la Columbia per intermediazione del suo amico Gerald Ayres (incontrato in occasione della nomination agli Oscar di *Les Parapluies de Cherbourg* nel 1965) che è produttore. Lei si lancia alla scoperta delle contro-culture in piena effervescenza e vi girerà *Black Panthers* e *Lions Love*. [...] È con una vaga incredulità che Demy si lascia sedurre dalla dolce vita californiana, felice di ritrovarsi nella terra d'origine del suo cinema prediletto, ma anche stimolato dai movimenti dei giovani contestatori e figli dei fiori che cominciano a scuotere sia Hollywood (l'ultimo respiro degli studios) che l'America (lacerata dal conflitto vietnamita). [...] Il primo (e ultimo) film americano di Demy sarà *Model Shop*, dal budget più che ragionevole, ideale per un round di prova. Le riprese hanno luogo in marzo e aprile 1968... Dopo L.A., anche Jacques Demy fa

la sua rivoluzione: mentre la Columbia si aspetta senza dubbio da lui una rimasticatura più costosa di *Parapluies de Cherbourg* o di *Demoiselles de Rochefort*, egli filma in modo quasi documentario le ventiquattrore di vagabondaggi di un giovane architetto senza lavoro e reduce da una rottura sentimentale, che batte i viali di Los Angeles al volante di una vivace piccola vettura verde smeraldo di cui non riesce a pagare le rate. In un parcheggio, incrocia una bella donna in bianco dall'accento intrigante e decide di seguirla. Questa donna è... Lola. La Lola del primo film di Demy, interpretata da Anouk Aimée. Dopo aver importato Gene Kelly a Rochefort, Demy non può resistere a portare con sé un po' di Nantes a Hollywood. [...] Quello che dà a *Model Shop* la sua tonalità dolce-amara, oltre alla ferita abissale della bella Lola, è la sentenza della cartolina per il Vietnam che attende il giovane eroe e che sta avvenendo nella realtà durante il film. Per quanto la sua gior-

nata sia indolore, il lunedì successivo partirà per la guerra. Siamo in terreno già noto: Demy non ha lasciato il proprio pessimismo acidulo alla frontiera, ma *Model Shop* possiede una freschezza tutta particolare dovuta alle riprese ultraleggere in ambienti naturali, alla luce incomparabilmente scintillante di Los Angeles che Demy scopre felicemente mentre la filma. Visita la città seguendo i passi del suo eroe, si ferma davanti a un gruppo folk che sta facendo le prove, entra nei locali hippy di un giornale progressista, carica in autostop una giovane hippy che gli offre uno spinello per pagarlo: "Scaricami sul Sunset!" La vita è così semplice, in attesa di complicarsela.

Clélia Cohen, *Model Shop, Jacques Demy l'enchanteur*, "Les Inrockuptibles – Hors série", aprile 2013

It is 1967 and Jacques Demy and Agnès Varda set up home in Los Angeles. He has signed a contract with Columbia, brokered by his friend and producer



Model Shop

Gerald Ayers (who he met when *Parapluies de Cherbourg* was nominated for an Oscar in 1965). She throws herself into the discovery of counterculture in full swing and films Black Panthers and Lions Love. [...] It is with a vague disbelief that Demy allows himself to be seduced by the Californian good life, happy to be in the homeland of his favourite type of cinema, but also excited by the movements of young protesters and flower children that are beginning to upset both Hollywood (the last breath of the studios) and America (which is divided over the war in Vietnam). [...] Demy's first (and last) American film is *Model Shop*, with a more modest budget, perfect for a trial round. Filming takes place in March and April 1968. After *L.A.*, Jacques Demy has his own revolution: while Columbia is doubtlessly waiting for a more expensive version of *Parapluies de Cherbourg* or *Demoiselles de Rochefort*, he is making a documentary-style film about twenty-four hours in the broken life of a young architect, who is out of work and recovering from a break up, travelling around the roads of Los Angeles in a small emerald green car which he cannot afford. He meets a beautiful woman in white with an intriguing accent in a car park and he decides to follow her. This woman is... Lola. The Lola from Demy's first film, played by Anouk Aimée. After importing Gene Kelly to Rochefort, Demy cannot resist bringing a bit of Nantes back to Hollywood. [...] What gives *Model Shop* its bitter-sweet resonance, in addition to Lola's abysmal wound, is the call up for Vietnam where his destiny lies and which was really happening as the film was being made. Although today is painless enough, the following Monday he will go to war. We are in well-known territory: Demy has not left his bitter pessimism at home, but *Model Shop* has an unusual freshness that owes to its ultralight filming in natural environments, the incomparable sparkling light of Los Angeles that Demy happily discovers while filming. He visits the city following in his hero's footsteps,

he stops in front of a folk group rehearsing, he goes into the hippy premises of a progressive newspaper, he gives a lift to a young hippy who offers to pay with a joint: "Let me out at the Sunset!" Life is so simple, awaiting complications.

Clélia Cohen, *Model Shop*, Jacques Demy l'enchanteur, "Les Inrockuptibles – Hors série", April 2013.

GREAT DAY IN THE MORNING

USA, 1956 Regia: Jacques Tourneur

■ T. it.: *L'alba del gran giorno*. Sog.: dal romanzo omonimo di Robert H. Andrews. Scen.: Lesser Samuels. F.: William Snyder. M.: Harry Marker. Scgf.: Jack Okey, Albert S. D'Agostino. Mus.: Leith Stevens. Int.: Virginia Mayo (Ann Alaine), Robert Stack (Owen Pentecost), Ruth Roman (Boston Grant), Alex Nicol (Steven Kirby), Raymond Burr (Jumbo Means), Leo Gordon (Zeff Masterson), Regis Toomey (Father Murphy), Carlton Young (Gibson), Donald MacDonald (Gary Lawford), Peter Whitney (Phil). Prod.: Edmund Grainger per Edmund Grainger Productions, Inc. ■ 35mm. D.: 88'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: BFI – National Archive per concessione di RKO ■ Copia originale 35mm Technicolor Superscope (Anamorphic) stampata nel 1955 / *Vintage Technicolor Superscope (Anamorphic) 35mm print made in 1955*

Film girato in Superscope / SuperScope: copie 35mm realizzate con il procedimento dye transfer Technicolor da negativi SuperScope / *Filmed in Superscope / SuperScope: 35mm prints made with the Technicolor dye transfer process derived from SuperScope negatives*

Tra i western di Jacques Tourneur, Andrew Sarris sceglie *Great Day in the Morning* come esempio riuscito di "raffinatezza" del regista che innalza il genere "a un nuovo, inconsueto livello di delicata sensibilità color pastello". La preferenza che Sarris accorda a *Great Day in the Morning* rispetto a film

come *Stranger on Horseback* e *Wichita*, che secondo lui "mancano dell'eccitazione e della contrapposta leggerezza di *Great Day in the Morning*" (su *Canyon Passage* non si esprime), riflette senza dubbio il suo apprezzamento per certe sofisticazioni che caratterizzano in maniera più evidente questo rispetto agli altri due film (in particolare le tenui combinazioni cromatiche) ma anche il suo rifiuto di attribuire a Tourneur una mentalità di genere che potrebbe essere espressa con altri mezzi. [...] Il film si svolge a Denver nel 1861, quando Owen Pentecost (Robert Stack), avventuriero del sud, è attratto dalle voci circa l'esistenza di un giacimento d'oro da due milioni di dollari destinato ad aiutare i confederati in caso di guerra. L'azione segue l'ascesa e la caduta di Pentecost. [...] Due momenti cruciali della storia di Pentecost – il bacio con Ann e la confessione a Kirby nella grotta – si svolgono parzialmente al buio. Nella prima scena, Pentecost e Ann passano da una stanza relativamente illuminata a una relativamente buia: man mano che il dialogo si fa più intenso i loro volti diventano sempre meno visibili, e al momento dell'abbraccio i due si trovano completamente in ombra contro una parete debolmente illuminata. Sulle prime la donna gli resiste per poi cingergli il collo con le braccia, al che lui la respinge, allontanandola da sé e dalla macchina da presa, mutando bruscamente e drasticamente la composizione della statica inquadratura a due. Prima erano entrambi di profilo. Ora lei offre il volto alla macchina da presa, abbandonata in precario isolamento nella profondità del campo visivo. Poi, quando lui va fuori campo a destra e lei si volta per seguirlo con lo sguardo, il suo viso entra completamente nell'ombra. Il buio denota la barriera tra ciò che si può e non si può sapere dei personaggi. Quando l'azione diventa parossistica e dopo tante ambiguità vogliamo che sia rivelata la vera natura dei personaggi, Tourneur li nasconde dietro questa barriera.



Great Day in the Morning

Intralciano la funzione denotativa o rappresentativa dell'immagine, l'oscurità sottolinea la sua incapacità, o il suo rifiuto, di 'esprimere' l'azione. Il significato non è affidato nemmeno ai dialoghi: nella scena con Ann le azioni essenziali sono gestuali, non verbali; lo scambio tra Pentecost e Kirby nella grotta pare una pura formalità: ci sorprende la confessione d'amore per Boston di Pentecost e l'offerta di Kirby di lasciarlo scappare, ma queste peripezie in extremis non sono efficaci quanto il gesto silenzioso con cui Kirby tende a Pentecost una borraccia, e la gratitudine di Pentecost nell'accettarla: la macchina da presa si alza impercetti-

bilmente mentre Pentecost solleva la borraccia per bere (uno dei pochi momenti lirici del film). Nella scena d'amore, possiamo intendere l'oscurità come un mezzo per denotare lo sfogo degli istinti repressi dei personaggi. Chris Fujiwara, *Jacques Tourneur: The Cinema of Nightfall*, McFarland & Company, Jefferson 1998

Andrew Sarris singles out Great Day in the Morning among Tourneur's Westerns as a successful case of the director's "gentility" raising the genre "to a new, unaccustomed level of subdued, pastel-colored sensibility." Sarris's preference of Great Day to Stranger on Horseback

and Wichita, films that he claims "lack both excitement and the compensating sensibility of Great Day in the Morning" (he doesn't comment on Canyon Passage), no doubt reflects not only his appreciation of a certain visual sophistication that Great Day possesses more obviously than do the other two films (in particular, the film's muted color schemes) but also his refusal to credit Tourneur with a genre attitude that might be expressed through other means. [...] The film takes place in 1861 in Denver, where Owen Pentecost (Robert Stack), a Southern adventurer, is lured by rumors of a \$ 2 million gold cache intended to help the South in the event

of war. The action of Great Day in the Morning charts the rise and fall of Pentecost's control of events. [...]

Two of the key stages of Pentecost's story – his kiss with Ann and his confession to Kirby in the cave – take place in partial darkness. In the scene with Ann, the two pass from a relatively light room to a relatively dark one, so that as the dialogue becomes more intense, their faces become less visible, until at the embrace, they're in complete shadow against a dimly lit wall. At first she resists, she puts her arms around his neck, whereupon he pushes her away, both from him and from the camera, suddenly and drastically changing the composition of the static two-shot. Previously the two were in profile; now she is in full face and farther from the camera, precariously isolated on a deeper plane of the visual field. Then, as he goes out camera right and she turns to follow him with her eyes, her face goes fully into shadow. Darkness signifies a barrier between what can and what cannot be known about the characters'. At the paroxysm of the action, when, after so many equivocations, we want to see the characters' real nature exposed, Tourneur conceals them behind this barrier. Hampering the denotative or representative function of the image, darkness marks its powerlessness, or its refusal, to 'speak' the action. Nor does the sound track carry the burden of meaning: the critical actions in the scene with Ann are gestural, not verbal; the dialogue between Pentecost and Kirby in the cave seems merely a formality: we're surprised by Pentecost's confession of love for Boston and by Kirby's offer to let Pentecost escape, but these last-minute peripetia have less force than Kirby's silent gesture of giving Pentecost a canteen of water, Pentecost's grateful expression as he takes it, and the camera's rising slightly as he lifts the canteen to take a drink (one of the film's few lyrical moments). In the love scene, we might take the darkness to signify the eruption characters' repressed instincts.

Chris Fujiwara, Jacques Tourneur The Cinema of Nightfall, McFarland & Company, Jefferson 1998

VERTIGO

USA, 1958 Regia: Alfred Hitchcock

■ T. it.: *La donna che visse due volte*. Sog.: dal romanzo *D'entre les morts* di Pierre Boileau e Thomas Narcejac. Scen.: Alec Coppel, Samuel A. Taylor. F.: Robert Burks. M.: George Tomasini. Scgf.: Henry Bumstead, Hal Pereira. Mus.: Bernard Herrmann. Int.: James Stewart (John 'Scottie'), Kim Novak (Madeleine/Judy), Barbara Bel Geddes (Marjorie 'Midge'), Tom Helmore (Gavin), Henry Jones (coroner), Raymond Bailey (dottore), Ellen Corby (proprietaria dell'hotel), Konstantin Shayne (Pop), Lee Patrick (automobilista), Paul Bryar (Hansen). Prod.: Alfred Hitchcock per Alfred Hitchcock Productions, Inc., Paramount Pictures Corp. ■ 35mm. D.: 125'. Col. Versione inglese con sottotitoli francesi / English version with French Subtitles ■ Da: Cinémathèque française per concessione di Universal Pictures

Film girato in Vistavision / VistaVision: copia 35mm realizzata con il procedimento dye transfer Technicolor da negativi a colori VistaVision / Filmed in Vistavision / VistaVision: 35mm dye transfer Technicolor features derived from VistaVision color negatives

“Mi sono identificata con la storia perché per me voleva dire: Ti prego, guarda chi sono. Innamorati di me, non di una fantasia”

Kim Novak

“È una cosa strana, ma tutti quelli che spariscono si dice che sono stati visti a San Francisco. Dev'essere una città deliziosa che ha tutte le attrattive dell'altro mondo”

Lord Wotton
in *Il ritratto di Dorian Gray*

I mezzi, gli espedienti e le immagini centrali di *Vertigo* sono come i versi di una poesia: identificabili ma mai ovvi, conservano il loro mistero. I motivi visivi si ripetono con ipnotica insistenza: i fiori, gli alberi, la collana, l'oceano, la chiesa, i corridoi, le scale simili a labi-

rinti di autoinganno le cui spirali sono come inviti all'inferno. L'inizio del film conduce a un'enfasi totalmente irrealistica: Scottie rimane appeso a una grondaia ed è impensabile che possa sopravvivere nel 'mondo reale'. Vivo per miracolo, attraversa situazioni non meno difficili da gestire. Come spesso accade in Hitchcock, l'immagine più famosa del film è un insieme di virtuosismo tecnico e di profondo acume psicologico. Il regista disse che l'aveva concepita ripensando a una visione avuta quindici anni prima, in stato di ubriachezza, quando gli era sembrato che tutto si allontanasse. La scena si svolge in un'ex missione spagnola: Madeleine sale le scale del campanile e la paura dell'altezza impedisce a Scottie di seguirla. Quando l'uomo getta uno sguardo di sotto, la tromba delle scale si distorce in un effetto vertigine. Hitchcock capì che il punto di vista doveva essere fisso mentre la prospettiva cambiava nel senso della lunghezza, così finì per usare simultaneamente una carrellata all'indietro e uno zoom in avanti, utilizzando un modellino della tromba delle scale e appoggiando la macchina da presa orizzontalmente per terra.

Peter von Bagh

Il brano è tratto da un manoscritto inedito di Peter von Bagh per un progetto di libro su Alfred Hitchcock che avrebbe dovuto passare in rassegna tutti i film del grande regista analizzando una singola scena per ciascuno di essi. Peter von Bagh era un appassionato di Alfred Hitchcock fin dagli anni Cinquanta. La sua tesi di dottorato per il Dipartimento di estetica e letteratura all'Università di Helsinki nel 1968 si incentrava proprio sull'uso dei mezzi cinematografici in *Vertigo*. Nel 1968 von Bagh intervistò Hitchcock, che si trovava a Helsinki per la preparazione di un antico progetto che non fu mai realizzato, un film di spionaggio intitolato *The Short Night*. L'intervista uscì a tutta pagina sul quotidiano "Helsingin Sanomat" con il titolo *La logica è noiosa*. Inizialmente *Vertigo* non godette di grande



Vertigo

considerazione, ma quando uscì nuovamente nelle sale nel 1983 la sua fama era andata crescendo, e nella classifica del 2012 di "Sight & Sound" è stato votato miglior film di tutti i tempi.

Antti Alanen

"I really identified with the story because to me it was saying: Please, see who I am. Fall in love with me, not a fantasy"

Kim Novak

"It's an odd thing, but everyone who disappears is said to be seen in San Francisco. It must be a delightful city and possess all the attractions of the next world"

Lord Wotton
in *The Picture of Dorian Gray*

The means, tricks and central images of Vertigo are like verses of a poem, visible, identifiable, yet retaining their mystery, never obvious. Visual motifs reappear hypnotically: flowers, trees, the necklace, the ocean, the church, and the passages and stairways which are like labyrinths of self-deception and whose spirals are like invitations to hell. The very beginning leads to an entirely unreal emphasis: Scottie remains hanging from the roof-top gutter, and it is impossible to imagine that he could survive in the 'real world'. His borrowed time takes him to situations that are no less difficult to master. Typically for Hitchcock, the most famous single image of the movie is a feat of both technical virtuosity and

profound psychological insight. He told that he conceived it after fifteen years of thinking about a vision he had had in a moment of being terribly drunk and having the sensation that everything was going far away. It occurs at the church where Madeleine runs upstairs. Scottie cannot follow due to his acrophobia and when he looks down the stairwell everything escapes his eyes into a strange sawing pattern. Hitchcock realized that the viewpoint had to be fixed while the perspective changed lengthwise so he ended up using a simultaneous zoom and a dolly in opposite directions with a camera set-up where a miniature staircase was photographed sideways.

Peter von Bagh

Extract from Peter von Bagh's posthumous unpublished manuscript for a book on Alfred Hitchcock covering all his films with an emphasis on a single shot from each. Peter von Bagh was a champion of Alfred Hitchcock since the 1950s. His master's thesis for the Department of Aesthetics and Literature at the University of Helsinki in 1968 was Cinematic Means and Their Use: Alfred Hitchcock's 'Vertigo'. In 1968 von Bagh interviewed Hitchcock, who was visiting Helsinki in preparation for his projected spy thriller The Short Night. The interview was published on a full page of the newspaper "Helsingin Sanomat" with the title Logic is Dull. As we know initially Vertigo was not generally highly regarded, but since the 1983 re-release its reputation has steadily grown until it was voted as the best film of all time in the 2012 "Sight & Sound" poll.

Antti Alanen

THE HEROES OF TELEMAR

USA, 1966 Regia: Anthony Mann

■ T. it.: *Gli eroi di Telemark*. Sog.: dal romanzo *But for These Men* di John Drummond e dal romanzo *Skis Against the Atom* di Knut Haukelid. Scen.: Ivan Moffat, Ben Barzman. F.: Robert Krasker. M.: Bert Bates. Scgf.: Tony Masters. Mus.: Malcolm Arnold. Int.: Kirk Douglas (dott. Rolf Pedersen), Richard Harris (Knut Straud), Ulla Jacobsson (Anna), Michael Redgrave (zio), David Weston (Arne), Sebastian Breaks (Gunnar), John Golightly (Freddy), Alan Howard (Oli), Patrick Jordan (Henrik), William Marlowe (Claus). Prod.: Benton Film Productions ■ 35mm. D.: 131'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: BFI - National Archive per concessione di Sony Columbia ■ Copia d'epoca 35mm Technicolor Panavision stampata nel 1965 / *Vintage 35mm Technicolor Panavision print made in 1965*

Girato con negativo Eastman color e stampato con il procedimento dye transfer Technicolor / *Filmed in East-*

man Color Negative and printed with the Technicolor dye transfer process

L'ultimo film epico di Mann riflette per molti versi l'esperienza del primo: capita che *Cimarron* venga erroneamente definito western e che *Heroes of Telemark* sia classificato come un film di guerra. Entrambi incorporano convenzioni dei due generi, ma le loro storie d'ampio respiro li caratterizzano come opere epiche.

[...] Mann utilizza molti dei suoi abituali espedienti stilistici – panoramiche a schiaffo, composizioni complesse, ecc. Lo stile di montaggio stona con i suoi film più classici, ma i *jump cut* degli anni Sessanta si prestano qui a illustrare il pericolo e la potenziale perfidia del mondo in cui agiscono i personaggi, e il loro uso non è gratuito. La forza del film sta nella raffigurazione del paesaggio innevato. Formidabili sono le scene in cui gli sciatori volano sulle distese bianche sotto un cielo azzurro minacciato da nuvole incombenti. E sempre sugli sci si svolge un emozionante inseguimento tra i ghiacci in cui i nazisti danno la caccia a Kirk Douglas. Al centro del film c'è una delle migliori scene di Mann. Nove partigiani vanno a distruggere l'impianto di produzione di acqua pesante e la macchina da presa segue la loro discesa con gli sci e a piedi lungo pendii boscosi. La neve bagnata, soffice e voluttuosa ha una grande bellezza, e grazie alla brillante fotografia di Robert Krasker e ai suoi insoliti angoli di ripresa le drammatiche scene d'alpinismo sono coinvolgenti e appassionanti. Mentre gli uomini si avvicinano al villaggio il solo rumore è quello degli scarponi sulle rocce, e l'irruzione umana nel paesaggio provoca la caduta di gigantesche e vaporose masse di neve. È soprattutto questo silenzio premonitore a creare un effetto di tensione. Non si sente un solo rumore che non sia coerente con la situazione, e per effetto della coltre di neve il silenzio è pressoché totale, tanto che lo scatto di una serratura forzata basta a causare un sobbalzo nel pubblico. [...]

A dire il vero *Heroes of Telemark* viene oggi raramente visto nel formato corretto. Le copie disponibili sono in 16mm, con colori sbiaditi e rapporto d'aspetto falsato.

Jeanine Basinger, *Anthony Mann*, Festival Internacional de Cine de San Sebastián/Filmoteca Española, San Sebastián-Madrid 2004

Mann's experience with his final epic film in many ways repeats the first. As Cimarron is sometimes mistakenly called a western, Heroes of Telemark is sometimes labeled a war film. Both films incorporate conventions of those two respective genres, but their large, sprawling stories mark them as epics.

[...] *Mann utilizes most of his familiar stylistic devices – swish pans, elaborate compositions, etc. The cutting pattern, however, is somewhat at odds with his more classic films. The self-conscious jump cuts of the 1960s are in ample evidence. However, they do serve to illustrate the danger and potential treachery of the world the characters inhabit, and are not used gratuitously. The strength of the film lies in its visual use of the snowy landscape. Scenes of guerrilla fighters on skis, flying over snow under a blue sky, with darkening clouds threatening above, are stunning. An exciting chase takes place on skis, with the Nazis pursuing Kirk Douglas through the icy landscape.*

At the center of the film is a sequence that is one of the best Mann ever put on film. Nine guerrillas start out on skis to knock out the heavy-water factory, with the camera following both their skiing and their on-foot descent down wooded mountain slopes. The soft, lush, wet snow has great beauty. Brilliantly photographed by Robert Krasker for unusual angles, the scenes involving dramatic mountain-climbing techniques are totally engrossing. As the men move toward the town, the only sound is that of their feet hitting the hard rocks as they descend down the mountains. As they disturb the landscape, giant sifts of snow fall from great heights. Tension is generated largely

through this ominous and total silence. Not a single sound is heard on the track except those that would be natural to the events. Since the snow muffles most of that, there is practically no sound at all. The sound of a lock being forced cuts into the silence with the power to bring an audience out of their seats. [...]

In fairness, Heroes of Telemark is seldom seen today in its proper format. Prints that are available are 16mm, with faded color and scanned visuals.

Jeanine Basinger, Anthony Mann, Festival Internacional de Cine de San Sebastián/Filmoteca Española, San Sebastián-Madrid 2004

2001: A SPACE ODYSSEY

GB-USA, 1968 Regia: Stanley Kubrick

■ T. it.: *2001: Odissea nello spazio*. Sog.: dal racconto *La sentinella* di Arthur C. Clarke. Scen.: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke. F.: Geoffrey Unsworth. M.: Ray Lovejoy. Scgf.: John Hoesli. Int.: Keir Dullea (David Bowman), Gary Lockwood (Frank Poole), William Sylvester (Heywood Floyd), Douglas Rain (voce di Hal), Daniel Richter

(Moonwatcher, il capo delle scimmie), Leonard Rossiter (Andrei Smyslov), Margaret Tyzack (Elena), Robert Beatty (Halvorsen), Sean Sullivan (Michaels), Frank Miller (il responsabile della missione), Alan Gifford (il padre di Poole). Prod.: Stanley Kubrick per MGM ■ 70mm. D.: 141'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: BFI - National Archive per concessione di Hollywood Classics ■ Colour grading eseguito nel 1990 su una nuova copia con l'approvazione di Kubrick / *Colour grading on new print made in the 1990s agreed with Kubrick*

2001 è stato girato nel formato che viene definito ufficialmente Super Panavision 70mm/Cinerama. Nel Cinerama originale, sviluppatosi nei primi anni Cinquanta, le riprese venivano effettuate simultaneamente da tre macchine, in modo da allargare al massimo il campo visivo e avvicinarsi a quello dell'occhio umano. Analogamente, al momento della proiezione bisognava impiegare tre proiettori da 35mm che condividessero la stessa cabina e riversassero le rispettive porzioni dell'immagine su un grande schermo curvo, diviso in tre segmenti.

Lo schermo raggiungeva (in termini ottici) i 146 gradi di ampiezza visuale e 55 di altezza.

Nel tentativo di ridurre i costi e ottenere risultati ugualmente spettacolari, intorno alla metà degli anni Sessanta il sistema di ripresa con tre macchine fu abolito a favore dell'Ultra Panavision, che veniva realizzato utilizzando una sola macchina da presa caricata con pellicola da 65mm (capace, dunque, di un'angolazione molto ampia e di una 'ratio' simile a quella del Cinerama originario, anche se non più in grado di raggiungere il campo di 146 gradi). [...]

All'Ultra Panavision subentrò, verso la fine degli anni Sessanta, il Super Panavision 70, un sistema che continuava a servirsi del marchio Cinerama pur essendo meno ampio del precedente. Anche in questo caso il fotogramma da proiettare misurava 70mm ed era ricavato da un negativo 65mm. È il formato di *2001*, che è stato pienamente sfruttato solo in alcune metropoli: in gran parte delle altre città il film è uscito senza l'ausilio dello schermo curvo e, a partire dall'autunno 1968, nel formato 'normale' a 35mm.



2001: A Space Odyssey

Durante la lavorazione Kubrick ha adoperato più macchine da presa che appartengono sostanzialmente a due tipi: Mitchell per 65mm e Panavision. Secondo alcuni critici, il Super Panavision 70 è Cinerama solo nel nome; nonostante questo, la visione di *2001* su grande schermo resta un'esperienza mozzafiato che si è ripetuta anche di recente. Nel 2001, data dell'anniversario, alcune sale europee hanno ripresentato il film nello splendore del 70mm.

Giuseppe Lippi, *2001: Odissea nello spazio. Dizionario ragionato*, Le Mani, Recco 2008

[...] I luoghi chiusi in Kubrick emanano una luce propria, che rinchiusi i personaggi in una sorta di acquario: le toilette e la stanza da bagno in *Shining*, il bar di *Arancia meccanica*, il cervello di HAL, l'Hotel Hilton, la camera e la stanza da bagno di *2001* risplendono tutti della luce riflessa dalle loro pareti. Conosciamo l'insistenza di Kubrick sul colore bianco, che ritroviamo quasi ovunque nei suoi film [...]. In *2001*, i modellini bianchi irradiano luce nel vero senso del termine. È un film in cui la luce è emessa dallo schermo verso gli spettatori. Il rosso è il secondo colore del film in ordine d'importanza, in alcune scenografie che – per ragioni più simboliche che scientifiche – sembrano raffigurare l'interno del corpo umano: si pensi al sottosuolo della base lunare, o ancora alla camera di decompressione dalla quale Dave rientra nel Discovery.

In contrasto con l'elevato numero di immagini luminose del film, alcune inquadrature mostrano l'oscurità esterna in una maniera totale e terrificante. Si pensi alla scena del recupero di Poole morto, dove il *découpage* visivo e sonoro sottolinea maggiormente l'immensità del vuoto in cui si sviluppa l'azione: la capsula guidata da Bowman e lo scafandro fluttuante che contiene il cadavere di Poole sono mostrati come dei minuscoli isolotti di materia e luce in un oceano di silen-

zio e notte. È dunque intenzionale che le luci delle stelle, nel cielo di *2001*, siano smorte. La sinfonia di luci nel finale risulta in tal modo assai più impressionante.

Michel Chion, *Un'odissea del cinema. Il '2001' di Kubrick*, Lindau, Torino 2000

2001 was shot in the format officially known as Super Panavision 70mm/ Cinerama. With the original Cinerama, developed in the early Fifties, takes were filmed by three cameras simultaneously, so as to widen the field of view as much as possible and to produce an image as close as possible to that of the human eye. Similarly, screenings required three 35mm projectors to operate from the same booth projecting their respective portions of the image onto a large, curved three panel screen. In optical terms, the screen reached 146 degrees in width and 55 degrees in height. In an effort to reduce costs while still obtaining equally spectacular results, in the mid-Sixties the three-camera shooting system was replaced by Ultra Panavision, which utilised just one camera loaded with 65mm film (capable, therefore, of very wide angle shots and a ratio similar to that of the original Cinerama, even if no longer able to reach a 146 degree field of view). [...]

Then, towards the end of the Sixties, Ultra Panavision was in turn replaced by Super Panavision 70, a system that continued to use the 'Cinerama' trademark, even though it was not as wide as its predecessors. Also, under this system, the frame to be projected measured 70mm and was obtained from a 65mm negative. It is the format of 2001, exploited to its full potential only in several major cities: in most other cases the film was screened without the use of a curved screen and, beginning in the autumn of 1968, in the 'normal' 35mm format. During the shoot Kubrick used more than one type of camera, essentially: Mitchell for 65mm and Panavision. In the view of some critics, Super Panavision 70 is Cinerama in name alone;

despite this, the vision of 2001 on the big screen remains a breathtaking experience, one repeated again in more recent times. In 2001, to honour its titular year, some European film theatres re-screened the film in its full 70mm splendour.

Giuseppe Lippi, *2001: Odissea nello spazio. Dizionario ragionato*, Le Mani, Recco 2008

Enclosed spaces in Kubrick give off their own light, enclosing characters in a sort of aquarium. The toilets and bathrooms in The Shining, the bar in A Clockwork Orange, HAL's brain, the Hilton Hotel, the bedroom and bathroom of 2001 all have walls that appear to radiate light.

White is found almost everywhere in Kubrick's films. [...]. In 2001, the white sets literally radiate; the audience bathes in light from the screen.

Red is the second most important colour. For reasons more symbolic than scientific, 2001 encourages us to see some settings as representing the interior of the human body. This effect is particularly noticeable for the underground area of the moon base, and in the airlock where Dave manages to get back into the Discovery.

In contrast to the many brightly lit images, some shots show the total darkness outside in a terrifying manner. In the scene where Bowman recovers Poole's body, the images and soundtrack bring out the immensity of the void where the action takes place: the pod, piloted by Bowman, and the floating spacesuit containing Poole's body are depicted as tiny dots of matter and light in an ocean of silence and blackness. It is intentional that the lights and the stars, in the sky of 2001, are dull. The symphony of lights during the finale becomes that much more impressive.

Michel Chion, *Un'odissea del cinema. Il '2001' di Kubrick*, Lindau, Torino 2000



The Thin Red Line © 1998 Twentieth Century Fox Film Corporation. All rights reserved

THE THIN RED LINE

USA, 1998 Regia: Terrence Malick

■ T. it.: *La sottile linea rossa*. Sog.: dal romanzo omonimo di James Jones. Scen.: Terrence Malick. F.: John Toll. M.: Billy Weber, Leslie Jones, Saar Klein. Scgf.: Jack Fisk. Mus.: Hans Zimmer. Int.: Nick Nolte (Gordon), Jim Caviezel (Witt), Sean Penn (Edward), Elias Koteas (James 'Bugger'), Ben Chaplin (Bell), Dash Mihok (Doll), John Cusack (John), Adrien Brody (Fife), John C. Reilly (Storm), Woody Harrelson (Keck). Prod.: Robert Michael Geisler, John Roberdeau, Grant Hill per Phoenix Pictures ■ 35mm. D.: 170'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Twentieth Century Fox ■ Copia dye transfer prodotta nel laboratorio Technicolor di Hollywood nel 1999. Non viene quasi mai mostrata al pubblico / *Dye-transfer print made at the Technicolor Hollywood laboratory in 1999. It is almost never publicly shown*

Il film si apre con una domanda: "Perché la natura lotta contro se stessa?". Mostra un coccodrillo, macchina assassina. Poi, quando gli uomini si rivelano più letali dei coccodrilli, mostra un uccello che si trascina in terra, l'ala dilaniata dal fuoco delle armi. In un certo senso il film non parla della guerra, ma della necessità degli esseri viventi di uccidersi l'un l'altro (e di mangiarsi l'un l'altro, in senso letterale o figurato).

All'inizio è l'idillio. Assentatisi dalla loro compagnia, due soldati si perdono nella beatitudine di un'isola del Pacifico abitata da un tribù che vive in uno stato di innocenza e di serena gratitudine per la generosità dell'Eden, nutrendosi dei frutti che cadono dagli alberi e dei pesci che balzano fuori dal mare. Questa società, suggerisce il film, riflette la natura migliore dell'uomo. Ma la realtà irrompe quando i due soldati vengono riaggregati alla loro compagnia per l'assalto a una collina strategica di Guadalcanal.

Le scene di battaglia sono interrotte da flashback che richiamano l'idillio sull'isola e dai ricordi di un soldato che

rievoca l'amore per la moglie. [...] Le personalità dei singoli soldati non sono però sviluppate. Coperti di fango e di sangue, questi uomini si assomigliano tutti, e faticiamo a distinguerne i nomi abbaiaati a monosillabi (Welsh, Fife, Tall, Witt, Gaff, Bosche, Bell, Keck, Staros). A volte durante un'azione non è chiaro chi stiamo guardando, e possiamo ricostruirlo solo in seguito. Sono certo che le battaglie siano così, ma non sono certo che Malick volesse dire questo: penso che semplicemente non fosse molto interessato ai destini e alle personalità dei singoli.

[...] Le magistrali scene di battaglia creano il senso geografico della collina e illustrano il modo in cui è difesa dai bunker giapponesi e i tentativi dei soldati americani di conquistarla. La macchina da presa si appiattisce al suolo, e mettendo a fuoco cavallette e fili d'erba ci ricorda che in una battaglia come questa gli occhi dei soldati dovevano stare a pochi centimetri da terra. I giapponesi appaiono spersonalizzati (in una scena cruciale la loro lingua non viene nemmeno tradotta nei sottotitoli); non sono tanto nemici quanto antagonisti, espressione dell'impulso della natura a 'lottare contro se stessa'.

Roger Ebert, "Chicago Sun-Times", 8 gennaio 1999

The film opens with a question: "Why does nature contend with itself?". It shows a crocodile, a killing machine. Later, as men prove more deadly than crocodiles, it shows a bird, its wing shattered by gunfire, pulling itself along the ground. In a way the film is not about war at all, but simply about the way in which all living beings are founded on the necessity of killing one another (and eating each other, either literally or figuratively).

The film opens with an idyll on a Pacific island. Two soldiers have gone AWOL and live blissfully with tribal people who exist in a pre-lapsarian state, eating the fruit that falls from the trees and the fish that leap from the seas, and smiling con-

tentedly at the bounty of Eden. This is, the movie implies, a society that reflects man's best nature. But reality interrupts when the two soldiers are captured and returned to their Army company for the assault on a crucial hill on Guadalcanal. During the battle scenes, there will be flashbacks to the island idyll – and other flashbacks as a soldier remembers his love for his wife. [...] The soldiers are not well-developed as individual characters. Covered in grime and blood, they look much alike, and we strain to hear their names, barked out mostly in one syllable (Welsh, Fife, Tall, Witt, Gaff, Bosche, Bell, Keck, Staros). Sometimes during an action we are not sure who we are watching, and have to piece it together afterward. I am sure battle is like that, but I'm not sure that was Malick's point: I think he was just not much interested in the destinies and personalities of individual characters.

[...] The battle scenes themselves are masterful, in creating a sense of the geography of a particular hill, the way it is defended by Japanese bunkers, the ways in which the American soldiers attempt to take it. The camera crouches low in the grass, and as Malick focuses on locusts or blades of grass, we are reminded that a battle like this must have taken place with the soldiers' eyes inches from the ground. The Japanese throughout are totally depersonalized (in one crucial scene, their language is not even translated with subtitles); they aren't seen as enemies so much as necessary antagonists – an expression of nature's compulsion to 'contend with itself'.

Roger Ebert, "Chicago Sun-Times", 8 gennaio 1999



I COLORI DEL CINEMA RITROVATO 2015

Il Cinema Ritrovato's Colours 2015

Rapsodia satanica (1915). Colorazione pochoir. Da: Cineteca di Bologna



Rapsodia satanica (1915). Colorazioni pochoir e imbibizioni. Da: Cineteca di Bologna





Assunta Spina (1915). Cartolina colorata a mano. Da: Fondo Vittorio Martinelli / Cineteca di Bologna
 Fotogrammi imbibiti e virati e fotogramma in decadimento. Da: Cineteca di Bologna





Sciella originale di *Assunta Spina* (Fondazione Tirelli Trappetti) e Delphos (Collezione Venezia Studium).
Da: Mostra I vestiti dei sogni, Roma 2015



The Wizard of Oz © 1939 Turner Entertainment Co.







Ingrid Bergman in *Arch of Triumph* (1948)
© United Artists / The Kobal Collection / Lacy, Madison



Bozzetto per *Europa '51* (1952) realizzato da MANNO
Da: Collezione Maurizio Baroni / Cineteca di Bologna





Xia Nü (A Touch of Zen, 1971). Da: Taiwan Film Institute



Bozzetti per *C'era una volta in America* (1984), *L'uomo delle stelle* (1995), *Il tè nel deserto* (1990), *Nikita* (1990) e manifesti realizzati da Renato Casaro © Renato Casaro



R. CASARO '90



Visita ou Memórias e Confissões de Manoel de Oliveira (1982). Da: Cinemateca portuguesa

RITROVATI E RESTAURATI

Recovered and Restored

Programma a cura di / Programme curated by **Gian Luca Farinelli**



GRAND TOUR D'ITALIE II: IL 'DAL VERO' DEI PRIMI ANNI DIECI GRAND TOUR D'ITALIE II: ACTUALITY FILMS FROM THE EARLY 1910S

Programma a cura di / Programme curated by **Andrea Meneghelli**

Continuiamo il percorso, già intrapreso con una sessione presentata al Cinema Ritrovato 2014, tra i paesaggi italiani raccolti dai cineoperatori di inizio Novecento, nel quadro di un progetto di ricerca e restauro che la Cineteca di Bologna sta portando avanti in collaborazione con alcuni prestigiosi e generosi archivi europei. Lo incorniciamo tra due brevi frammenti di giocolieri dell'arte tabagista, decisamente avulsi dal contesto, ma a nostro avviso irresistibili. La prima tappa del viaggio, *Italien* (1911), non è propriamente un film, ma un taglia e cuci operato da non si sa quale mano che mette insieme inquadrature provenienti da materiali eterogenei. Ci pare una sorta di specchio di quello che il pubblico internazionale percepiva dell'Italia: un variegato minestrone in cui incontriamo bellezze paesaggistiche tra mari e monti, monumenti urbani carichi di storia, medioevo e modernità, straccioni pittoreschi e rappresentanti del bel mondo. Ciò che questo film affastella ricostruendo geografie immaginarie (dove si troverà la "Gredenigo" evocata da una delle didascalie?), altri titoli isolano in viaggi più circoscritti, tra i palmizi palermitani, le brezze lacustri del nord, il lungarno fiorentino, i sentieri alpini cari a Casa Savoia. Quando ci si sposta a Catania, i fumi dell'Etna evocano distruzioni antiche, che il cinema dell'epoca dimostra spesso di amare, e la documentazione si affida a un apparato di trucchi che potrebbero comodamente trovare posto in un peplum catastrofista. L'Italia dei regnanti è anche presa da un sogno espansionista che guarda aldilà dell'Adriatico. Il Montenegro si ritaglia un ruolo di paese amico, suggellato dallo sposalizio tra Re Vittorio Emanuele III ed Elena, figlia di Nicola I. Al principio degli anni Dieci,

i cineoperatori italiani si trovano più volte a superare il breve tratto di mare che separa i due paesi, e approdano tra scabri paesaggi lunari e corti impettite, stringendosi fraternamente a fianco dei montenegrini nella prima guerra balcanica contro gli Ottomani, scoppiata nel 1912.

In coda, un eccezionale documento che ci restituisce, tra spontaneità e messa in scena, momenti della vita privata di Giacomo Puccini: lo vediamo odorare rose nel giardino della sua villa di Torre del Lago, mettere in atto la sua passione per le automobili, suonare il pianoforte, cacciare su una barchetta tra i canneti. Il film è stato ritrovato fortunatamente dal regista Paolo Benvenuti nel corso delle sue ricerche per *Puccini e la fanciulla*: era in una valigia appartenente a Giulia Manfredi, l'amante segreta del compositore, in mezzo alle lettere d'amore.

Andrea Meneghelli

We're continuing our journey through Italian landscapes captured by cameramen at the beginning of the 20th century. This journey began at a session of Il Cinema Ritrovato 2014 and is part of a research and restoration project that the Cineteca di Bologna has been working on in collaboration with several prestigious and generous European archives. Our journey is framed by two short fragments of smoking jugglers, decidedly out of context but, in our view, compelling. The first leg of the trip, Italien (1911), is not really a film but an anonymous cut and paste job that assembles shots from diverse sources. We consider it a kind of reflection of how Italy was perceived internationally: a kaleidoscopic muddle in which we find beautiful landscapes from the mountains to the sea, urban monuments loaded with history, the Middle Ages and modernity, charming beggars

and high society figures. What this film gathers by reconstructing imaginary geographies (where is the "Gredenigo" mentioned in the intertitles?), others isolate in more circumscribed journeys, among the palm trees of Palermo or the lake breezes up north, along the banks of the Arno in Florence or the beloved alpine paths of the Savoy. In Catania, Etna's smoke evokes destruction in antiquity, which cinema at the time often venerated, and the footage displays a system of tricks that could easily be found in a catastrophic peplum film. Italian rulers too were taken with the dream of expanding beyond the Adriatic. Montenegro carved out a role as friendly country, confirmed by the marriage of King Victor Emmanuel III to Elena, Nicholas I's daughter. In the early 1910s Italian cameramen often crossed the short stretch of sea dividing the two countries, landing in a rough lunar landscape with a swaggering court, side by side with the Montenegrins in the first Balkan War against the Ottomans, which exploded in 1912.

At the end, an exceptional document that allows us to see – between spontaneity and mise-en-scène – glimpses of Giacomo Puccini's private life: we watch him smelling roses at his villa in Torre del Lago, showing off his love for cars, playing the piano and hunting on a boat amidst the reeds. Director Paolo Benvenuti happened upon this film while doing research for his movie Puccini e la fanciulla: it was found among love letters in a suitcase belonging to Giulia Manfredi, the composer's secret lover.

Andrea Meneghelli

[PRIMO FUMATORE]

Italia, ?

■ DCP. D.: 1'. Bn ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna. Restaurato digitalmente nel 2015 da Fondazione Cineteca di Bologna

presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un frammento positivo 35mm bianco e nero proveniente dal fondo Fausto Correra / *Digitally restored in 2015 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a black and white 35mm nitrate fragment belonging to the Fausto Correra collection*

[ITALIEN (1911)]

Italia, ?

■ DCP. D.: 8'. Col. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e Deutsche Kinemathek ■ Restaurato digitalmente nel 2015 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva 35mm nitrato, imbibita e virata, conservata da Deutsche Kinemathek / *Digitally restored in 2015 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a tinted and toned 35mm nitrate print preserved at Deutsche Kinemathek*

[PALERMO UND DER MONTE PELLEGRINO]

Italia, ?

■ Prod.: Cines ■ DCP. D.: 3'. Col. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e BFI National Archive ■ Restaurato digitalmente nel 2015 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva 35mm nitrato imbibita conservata dal BFI National Archive e proveniente dalla collezione Joye / *Digitally restored in 2015 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a tinted 35mm nitrate print preserved at BFI National Archive and belonging to the Joye collection*

CATANIA

Italia, 1912

■ Prod.: Cines ■ DCP. D.: 4'. Col. ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e BFI National Archive ■ Restaurato digitalmente nel 2015 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva 35mm nitrato imbibita conservata dal BFI National Archive e proveniente dalla collezione Joye / *Digitally restored in 2015 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a tinted 35mm nitrate print preserved at BFI National Archive and belonging to the Joye collection*

[VEDUTA DI FIRENZE]

Italia, ?

■ DCP. D.: 1'. Col. ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato digitalmente nel 2015 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un frammento positivo 35mm imbibito / *Digitally restored in 2015 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a tinted 35mm nitrate fragment*

SUL LAGO DI COMO

Italia, 1913

■ Prod.: Cines ■ DCP. D.: 4'. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e BFI National Archive ■ Restaurato digitalmente nel 2015 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva 35mm nitrato imbibita conservata dal BFI National Archive e proveniente dalla collezione Joye / *Digitally restored in 2015 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a tinted 35mm nitrate print preserved at BFI National Archive and belonging to the Joye collection*

LE R. TERME DI VALDIERI

Italia, 1920

■ Prod.: Milano Films ■ DCP. D.: 6'. Col. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato digitalmente nel 2015 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva 35mm imbibita / *Digitally restored in 2015 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a tinted 35mm nitrate print*

UNA GITA AL MONTENEGRO

Italia, 1910

■ Prod.: Itala Film ■ DCP. D.: 6'. Col. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato digitalmente nel 2015 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva 35mm imbibita e virata / *Digitally restored in 2015 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a tinted and toned 35mm nitrate print*

I PAESI BALCANICI IN FERMENTO: IL MONTENEGRO

Italia, 1912

■ Prod.: Cines ■ DCP. D.: 8'. Col. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato digitalmente nel 2015 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva 35mm imbibita e con colorazioni pochoir / *Digitally restored in 2015 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a tinted and stencil-colored 35mm nitrate print*



[Veduta Firenze]

[SECONDO FUMATORE]

Italia, ?

■ DCP. D.: 1'. Bn ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato digitalmente nel 2015 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un frammento positivo 35mm bianco e nero proveniente dal fondo Fausto Correr / *Digitally restored in 2015 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a black and white 35mm nitrate fragment belonging to the Fausto Correr collection*

[PUCCINI]

Italia, 1915

■ DCP. D.: 10'. Col. ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e Paolo Benvenuti ■ Restaurato digitalmente nel 2015 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva 35mm bianco e nero, imbibita e virata ritrovata da Paolo Benvenuti / *Digitally restored in 2015 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a black and white, tinted and toned 35mm copy found by Paolo Benvenuti*

EYE. DIVE E COLORI DEL MUTO EYE. DIVAS AND COLORS IN SILENT FILM

Programma a cura di / Programme curated by Elif Rongen-Kaynakçi

Oltre alle sue collezioni speciali come la Desmet, la Mutoscope-Biograph e la Uitkijk, l'EYE Filmmuseum di Amsterdam possiede anche una ricca collezione di film muti provenienti soprattutto da donazioni private. La varietà e la quantità di muti che continuiamo a riscoprire è sorprendente per un piccolo paese come l'Olanda: la collezione di nitrati continua a crescere, e ogni anno si fanno nuovi ritrovamenti. Purtroppo a emergere sono spesso solo frammenti o rulli isolati; tuttavia, a cent'anni dalla loro prima proiezione, ci sembra sempre più importante preservare e proiettare queste immagini miracolosamente sopravvissute.

La scoperta forse più sensazionale dell'anno è il frammento di *Una notte a Calcutta* con l'impareggiabile Lyda Borelli in una delle sue ultime interpretazioni. Il rullo riscoperto comprende solo undici minuti (circa un sesto del film), che però già bastano a mettere in luce la magnifica presenza di Borelli e l'eleganza dell'opera.

Dopo la riscoperta di vari titoli di Rosa Porten, proiettati l'anno scorso al Cinema Ritrovato, è stato trovato un altro frammento, restaurato appositamente per l'edizione di quest'anno. Riteniamo che si tratti di *Die Barfusstänzerin*, ma saranno necessarie ulteriori ricerche poiché le informazioni disponibili sono scarse, come spesso accade con i film di Rosa Porten. Analogamente, dopo *Tragico convegno* (proiettato nel 2013 al festival) sono stati ritrovati e preservati materiali di *La falsa strada* (1913), anch'esso interpretato dalla giovane Maria Jacobini, e i pochi minuti di *Fedora* con Francesca Bertini, recentemente acquisiti e inseriti come bonus nel Dvd di *Assunta Spina*.

La rassegna comprende brevi filmati a colori e la presentazione del nuovo

libro *Fantasia of Color in Early Cinema* di Giovanna Fossati, Tom Gunning, Joshua Yumibe e Jonathon Rosen (Amsterdam University Press, 2015), che celebra l'impegno di EYE nel preservare i colori dei primi film. Dal 1986, quando la nostra istituzione ha deciso di riprodurre i colori delle pellicole nitrato, continuiamo a dedicarci con entusiasmo a questo compito. Nel 1995, il workshop *Disorderly Order: Colours in Silent Film* tenutosi ad Amsterdam è stato una tappa fondamentale. Vent'anni dopo, *Fantasia of Color* tenta di svelare la bellezza dei primi film a colori al grande pubblico, attraverso duecento ingrandimenti di fotogrammi provenienti da sessanta copie nitrato conservate negli archivi EYE.

Elif Rongen-Kaynakçi

Along with its special holdings like the Desmet, Mutoscope-Biograph and Uitkijk Collections, EYE Filmmuseum Amsterdam also has a rich and eclectic silent film collection mostly put together with donations by private collectors. The variety and quantity of silent films still to be found today is astonishing for a small country like the Netherlands. The nitrate collection grows steadily, and every year new discoveries are made. Regrettably, often only fragments or single reels reappear; nevertheless, one hundred years after their first release, it seems more and more relevant to preserve and screen these miraculously surviving images.

Perhaps this year's most sensational discovery is the fragment of Una notte a Calcutta starring the incomparable Lyda Borelli in one of her last films. The rediscovered reel amounts to only eleven minutes (about 1/6 of the film), but Borelli's presence is magnificent and the film's elegance evident. After the rediscovery of several Rosa Porten films, which were screened last year at Il Cin-

ema Ritrovato, yet another fragment of a film with her was found and especially restored for this year's festival. We believe it to be Die Barfusstänzerin, but further research is needed since so little information is available, as often is the case for Rosa Porten. Similarly, after Tragico Convegno (shown at Il Cinema Ritrovato in 2013) material from La falsa strada (1913), another film starring the young Maria Jacobini, was rediscovered and preserved, and the few minutes of the Bertini film Fedora which recently arrived at EYE are included as a bonus in the Assunta Spina Dvd.

The programme includes short color films and the presentation of the new book Fantasia of Colors in Early Cinema by Giovanna Fossati, Tom Gunning, Joshua Yumibe and Jonathon Rosen (Amsterdam University Press, 2015), a celebration of EYE's endeavor to preserve the colors of early cinema. Since 1986, when our institution decided to reproduce the colors of nitrate films, dedication to color continues. In 1995, the Amsterdam Workshop Disorderly Order: Colours in Silent Film became a milestone event. Twenty years on, Fantasia of Color seeks to reveal the beauty of early color films to the widest audience possible with almost 200 frame enlargements taken directly from 60 nitrate film prints kept at EYE's vaults.

Elif Rongen-Kaynakçi

COIFFES HOLLANDAISES

Francia, 1915

■ Prod.: Pathé Frères ■ T. copia: Dutch Types ■ 35mm. L.: 81 m. D.: 4' a 18 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie inglese / English intertitles ■ Da: EYE Filmmuseum ■ Restaurato nel 2011 da EYE a partire da una copia nitrato trovata presso Lobster

Collection / Preserved by EYE in 2011,
from a nitrate print found at Lobster
Collection

LA FALSA STRADA

Italia, 1913 Regia: Roberto Danesi

■ F.: Lorenzo Romagnoli. Int.: Maria Jacobini (Maria), Dillo Lombardi (il conte Renzo Renzi), Azucena Della Porta (Azucena), Totò Majorana (Fabio Curti), Gian Paolo Rosmino. Prod.: Savoia Film ■ 35mm. L.: 418 m. (incompleto; l. orig.: 767 m. D.: 20' a 18 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: EYE Filmmuseum ■ Restaurato da EYE nel 2015 / Preserved by EYE in 2015

LA CHENILLE DE LA CAROTTE

Francia, 1911

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 170 m. D.: 9' a 16 f/s. Pochoir / *Stencil*. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: EYE Filmmuseum ■ Restaurato da EYE nel 1997 / Preserved by EYE in 1997

DIE BARFUSSTÄNZERIN

Germania, 1920 ca. Regia: Rosa Porten

■ Int.: Rosa Porten ■ 35mm. L.: 250 m (incompleto). D.: 12' a 18 f/s. Imbibito / *Tinted*. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: EYE Filmmuseum

DANSES ALGÉRIENNES I - DANSE DES OULED-NAÏL

France, 1902

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 15 m. D.: 1' a 16 f/s. Colorato a mano / *Hand coloured* ■ Da: EYE Filmmuseum ■ Restaurato da EYE nel 1990 / Preserved by EYE in 1990



Una notte a Calcutta (The Desmet Collection of EYE Filmmuseum)

ÉDUCATION PHYSIQUE ÉTUDIÉE AU RALENTISSEUR

Francia, 1915

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 137 m. D.: 7' a 18 f/s. Pochoir / *Stencil*. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: EYE Filmmuseum ■ Restaurato da EYE nel 1992 / Preserved by EYE in 1992

UNA NOTTE A CALCUTTA

Italia, 1918 Regia: Mario Caserini

■ T. alt.: *Il dramma di una notte*. F.: Giovanni Grimaldi. Int.: Lyda Borelli (Nelly), Livio Pavanelli (Riccardo De Mauri), Alberto Capozzi (Guido De Mauri), Anna Rocchi (Daisy), Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 227 m (incompleto, l. orig.: 1479 m). D.: 11' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles* ■ Da: EYE Filmmuseum ■ Restaurato da EYE nel 2015 / Preserved by EYE in 2015

VISIONS D'ART: LA FÉE AUX ÉTOILES

Francia, 1902

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 27 m. D.: 2' a 16 f/s. Imbibito / *Tinted* ■ Da: EYE Filmmuseum ■ Restaurato da EYE nel 2000 / Preserved by EYE in 2000



Visions d'art: la fée aux étoiles
La Chenille de la carotte
(The Desmet Collection of EYE Filmmuseum)

RETOUR DE FLAMME

I trent'anni della Lobster Films / 30 Years Lobster Films

Programma a cura di / Programme curated by **Serge Bromberg**

Due telegrammi di congratulazioni

Fingiamo di essere seri (o francesi) e citiamo l'importante intellettuale e storico Marc Bloch, il quale in una prefazione scrisse – se ricordiamo bene – che tutto si può dire della storia, tranne che non sia divertente.

E neanche voi, cari amici della Lobster Films, ci avete mai annoiato. Sapete unire finezza e stravaganza, colto collezionismo e coraggioso fiuto commerciale, ricerca e comunicativa. E ora festeggiate i vostri trent'anni un anno prima di noi.

Buon compleanno Lobster! Félicitations! Viel Glück! Auguroni!

Mariann Lewinsky

Cari Lobster,
grazie per avermi preservato e per avermi dichiarato uno dei Dieci Migliori Film nella classifica di "Sight & Sound".

Le Cochon danseur

Two Congratulation Telegrams

Let's pretend to be serious (or French) in order to quote an important intellectual historian Marc Bloch who wrote in a preface – I hope I remember this more or less correctly – that whatever can be said in favour of or against history, all will agree that it is entertaining.

Yes, dear Lobster Films, you too, you have never bored us. You combine flamboyance and finesse, connoisseur collecting and courageous commercialism, research and showmanship. And in celebrating your 30th birthday you are one year ahead of us.

Happy Birthday, Lobsters! Félicitations! Viel Glück! Auguroni!

Mariann Lewinsky

Dear Lobsters,

Thank you for preserving me and for declaring me one of the Ten Best Films of All Times in the "Sight & Sound" poll.

Le Cochon danseur

FAUX LUMIÈRE

Sortie des usines Peugeot, Arrivée d'un train, L'Arroseur arrosé, Leçon de bicyclette, Bataille d'oreillers, Cortège du tsar, Partie de cartes

Francia, 1896-1900

■ DCP. D.: 5'. Bn ■ Da: Lobster

KOBELKOFF

Francia, 1900 ca.

■ Int.: Nikolai Kobelkoff ■ DCP. D.: 1'. Bn ■ Da: Lobster

FARFALLE

Italia, 1907

■ Prod.: Cines ■ DCP. D.: 7'. Colorato a mano / Hand coloured ■ Da: Lobster

POUR LA FÊTE DE SA MÈRE

Francia, 1906

■ Prod.: Pathé Frères ■ DCP. D.: 2'. Bn ■ Da: Lobster

LE NAVET (LE RÉVEIL DE L'ARTISTE)

Francia, 1917 ca.

■ Prod.: Gaumont ■ DCP. D.: 3'. Bn ■ Da: Lobster

LE COCHON DANSEUR

Francia, 1907

■ Prod.: Pathé Frères ■ DCP. D.: 4'. Bn ■ Da: Lobster

ACH, WIE SO TRÜGERISCH

Germania, 1908

[La donna è mobile] ■ Int.: Enrico Caruso.
Prod.: Duskes ■ DCP. D.: 3'. Bn ■ Da: Lobster

JAZZ HOT

GB, 1938

■ Int.: Django Reinhardt, Stéphane Grappelli, Eugène D'Hellemmes, Joseph Reinhardt, Pierre Ferret ■ DCP. D.: 6'. Bn ■ Da: Lobster

KEATON CANDID CAMERA

USA, 1959

■ Int.: Buster Keaton ■ DCP. D.: 5'. Bn ■ Da: Lobster

BAISERS VOLÉS

Francia, 1920

■ DCP. D.: 3'. Bn ■ Da: Lobster

A TOLONC

Ungheria, 1914 Regia: Mihály Kertész
[Michael Curtiz]

■ T. int.: *The Exile*. Sog.: dalla pièce teatrale omonima di Ede Tóth. Scen.: Jénő Janovics. F.: László Fekete. Int.: Lili Berky (Liszka), Várkonyi Mihály (Miklós), Mari Jászai (Sára), Andor Szakács (Pál), Gyula Nagy (Kontra Fridolin), Mariska Simon (Kontráné, la madre di Miklós), István Szentgyörgyi (Mrawcsák), Alajos Mészáros (un gentiluomo), Kató Berky (sua moglie), Elemér Hetényi (il maggiordomo). Prod.: Jénő Janovics per Proja Film ■ DCP. D.: 67'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Hungarian National Film Fund ■ Restaurato nel 2014 da Hungarian National Digital Archive and Film Institute (MaNDA), con il sostegno di National Film Fund, presso l'Hungarian Filmlab di Budapest / *Restored in 2014 by Hungarian National Digital Archive and Film Institute (MaNDA), with the aid of Hungarian National Film Fund, at Hungarian Filmlab in Budapest*

I film girati nella natia Ungheria dal giovane Mihály Kertész (poi noto al mondo come Michael Curtiz) sono un soggetto pochissimo esplorato, soprattutto perché quelli sopravvissuti nella loro interezza si contano sulle dita di una mano. Il nuovo restauro digitale di *A tolonc* aggiunge dunque un tassello molto importante, che ci permette di apprezzare un regista già dotato di sicurezza narrativa, abilità nel tratteggiare le sfumature di personaggi coinvolti in drammi di gravità robusta, una delicatezza nel tocco che rispetta le esigenze del *pathos* senza trasformarle in patetico. Il film è la seconda opera girata da Kertész per Jénő Janovics, già direttore del Teatro Nazionale a Kolozsvár (oggi Cluj-Napoca), nel bel mezzo della Transilvania, poi regista teatrale, e infine produttore cinematografico. Per *A tolonc*, Janovics fa affidamento su due aspetti che hanno sempre buone probabilità di trasformare un film in un successo: un'attrice di fama consolidata (la vedette dei palcoscenici nazionali Mari



Mihály Kertész (Michael Curtiz) sul set di *A tolonc*

Jászai), qui chiamata a rivestire il ruolo della madre; e un'opera teatrale di grande popolarità (scritta da Ede Tóth nel 1876), incentrata sulle tribolate vicende di una cara fanciulla alle prese con la malvagità degli uomini e gli alterni disegni della sorte.

Questo muto centenario è stato ritrovato negli scantinati dell'Hungarian House, un centro culturale newyorkese. Non si sa come ci fosse finito, ma si è fatto di tutto per restituire il film al suo paese d'origine. L'avventurosa storia della resurrezione e del viaggio dell'unica copia nitrato superstite, peraltro in cattive condizioni e con una miriade di deformazioni su tutta la superficie a causa delle molte ristampe difettose eseguite all'epoca, meriterebbe di essere a sua volta oggetto di un film.

The films shot in young Mihály Kertész's (known abroad as Michael Curtiz) native Hungary are rarely explored terrain, especially since the ones that have survived in their entirety can be counted on just one hand. The new digital restoration of A tolonc is a very significant addition that shows us a director already skilled with narrative, able with delin-

eating the nuances of characters involved in intense dramas, and possessing a delicacy when it comes to pathos without ever becoming pathetic. The film is the second work Kertész shot for Jénő Janovics, director of the National Theater in Kolozsvár (today Cluj-Napoca), right in the middle of Transylvania, later a theater director and film producer. For A tolonc, Janovics relies on two elements that always have a good probability of making a successful film: a famous actress (the star of the national stage Mari Jászai), here in the part of the mother; and a wildly popular play (written by Ede Tóth in 1876), focusing on the troubled life of a kind girl dealing with human evil and the vicissitudes of fortune.

This hundred-year-old silent film was discovered in the basement of the Hungarian House, a cultural Center in New York City. How it got there is still unknown, but great efforts have been made to return the film to its homeland. The adventurous resurrection and journey of the only surviving nitrate print, otherwise a complete technological discard with myriads of rhapsodic contours all over the print due to faulty continuous printing at the time, deserves a documentary film on its own.

ASSUNTA SPINA

Italia, 1915 Regia: Gustavo Serena,
Francesca Bertini

Vedi pag. / see p. 37

RAPSODIA SATANICA

Italia, 1917 Regia: Nino Oxilia

Vedi pag. / see p. 38

I VALDESI. UN POPOLO DI MARTIRI

Italia, 1924 Regia: Nino Martinengo

■ T. int.: *Faithful for Centuries*. Sog., Scen.: Paolo Bosio. F.: Alfredo Lenci. Prod.: Bob Films, Roma ■ DCP. D: 52'. Col. Da originale imbibito e virato / *From original tinted and toned*. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Museo Nazionale del Cinema, Torino ■ Restauro conservativo realizzato nel 2015 da Fondazione Centro Culturale Valdese e da Museo Nazionale del Cinema, presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Preserved in 2015 by Fondazione Centro Culturale Valdese and Museo Nazionale del Cinema at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Nel 1924 il pastore valdese Paolo Bosio commissiona a Nino Martinengo un film che possa servire a diffondere la storia della chiesa valdese attraverso il moderno mezzo cinematografico. Martinengo era famoso soprattutto per essere stato per anni interprete della maschera comica Bob; per l'occasione, però, seppe proporsi quale esperto di rappresentazioni storiche a grande spettacolo, anche grazie alla collaborazione con Alfredo Lenci, già operatore di *Messalina*.

La pellicola giunta fino a noi è un 35mm diacetato imbibito e virato oggi in deposito presso il Museo Nazionale del Cinema di Torino. La copia è rimasta per anni chiusa in una cassetta di sicurezza, prima di tornare agli

archivi della Società di Studi Valdesi. Si tratta di una versione americana, divisa in due parti distinte. La prima è dedicata alla ricostruzione storica dei principali eventi legati alle origini del movimento valdese e alle vicende dei secoli successivi: la conversione di Valdo, le persecuzioni, la resistenza al Duca di Savoia, il 'Glorioso rimpatrio'. La seconda è una serie di riprese dal vero che testimoniano i luoghi e la vita delle principali comunità valdesi italiane.

All'epoca il film non poté essere proiettato perché proibito dalla censura per vilipendio alla religione di stato e la sua distribuzione all'estero avvenne in maniera clandestina. I documenti d'epoca attestano comunque l'esistenza di più versioni: in quella italiana, per esempio, la parte documentaria era montata in apertura. Martinengo mantenne solo parzialmente le sue promesse: il film presenta uno stile un po' rigido e antiquato. Conserva tuttavia un incredibile interesse documentario, trattandosi infatti del primo film di propaganda valdese. La Fondazione e il Museo ringraziano Alessandro Signetto e Luciano D'Onofrio per la collaborazione al progetto.

Claudia Gianetto e Stella Dagna

In 1924 Waldensian pastor Paolo Bosio commissioned Nino Martinengo to make a film for disseminating the Waldensian Church's history through the modern medium of cinema. Martinengo was known especially for his performance as the comic character Bob; for the occasion, however, he proved to sell himself as an expert of spectacular historical reenactment with the help of Alfredo Lenci, who was also the cinematographer for Messalina.

The surviving film is a tinted and toned 35mm diacetate kept at the Museo Nazionale del Cinema in Turin. The print was locked up for years in a safety deposit box before making its way back to the archives of the Società di Studi Valdesi. The copy is an American version divided in two separate parts. The first is a his-

torical reconstruction of the main events connected to the origins of the Waldensian movement and the ensuing centuries: Waldo's conversion, their persecution, the Duke of Savoy's resistance, the 'Glorious Return'. The second part is live footage of the places and life of Italian Waldensian communities.

At the time the film was banned from screening by censors for defamation of the state's religion, and it was clandestinely distributed abroad. Period documents attest to the existence of multiple versions: the Italian version, for example, opened with the documentary part. Martinengo only kept part of his promise: the film's style is a little stiff and antiquated. It, however, is of incredible documentary interest as it was the first Waldensian propaganda film. The foundation and the museum thank Alessandro Signetto and Luciano D'Onofrio for their cooperation on the project.

Claudia Gianetto and Stella Dagna

VARIETÉ

Germania, 1925

Regia: Ewald André Dupont

■ T. int.: *Variety*. Sog.: dal romanzo *Der Eid des Stephan Huller* di Felix Holländer. Scen.: Ewald André Dupont. F.: Karl Freund, Carl Hoffmann. Scgf.: Oscar Friedrich Werndorff. Mus.: Ernö Rapée. Int.: Emil Jannings ('Boss' Huller), Lya de Putti (Berta-Marie), Warwick Ward (Artinelli), Maly Delschaft (la moglie di Boss Huller), Kurt Geron (lo scaricatore di porto), Georg John (il marinaio), Georg Baselt (impresario del varietà), Charles Lincoln (l'artista spagnolo), Alice Hechy (l'attrice). Prod.: Universum-Film AG (UFA) ■ DCP. D: 95'. Bn. Didascalie tedesche con sottotitoli italiani / *German intertitles with Italian subtitles* ■ Da: Murnau Stiftung ■ Restaurato nel 2014-2015 da Friedrich Wilhelm Murnau Foundation in collaborazione con Filmarchiv Austria di Vienna da una copia nitrato ridotta per il mercato statunitense fornita da Library of Congress. Le didascalie tedesche e le

scene mancanti derivano da una copia nitrato del Filmarchiv Austria. Alcune scene sono state ricavate da un duplicato positivo del Filmmuseum Munich e da un controtipo del Museum of Modern Art di New York. Le didascalie mancanti sono state ricostruite grazie al visto di censura e alle informazioni tipografiche delle didascalie della copia viennese. Il restauro digitale in 2K è stato realizzato dal Filmarchiv Austria / Restored in 2014-2015 by Friedrich Wilhelm Murnau Foundation, in cooperation with Filmarchiv Austria in Vienna, from an abridged nitrate copy for the US market, provided by Library of Congress. The German title cards and missing scenes stem from a nitrate copy of Filmarchiv Austria. Some shots were added from a duplicate copy of the Filmmuseum Munich and a duplicate negative of the Museum of Modern Art, New York. Missing title cards were reconstructed on the basis of the censorship card and the typography of the Viennese copy's titles. The digital restoration in 2K was realized by Filmarchiv Austria

Variété è tratto da *Der Eid des Stephan Huller* (1912), romanzo sensazionalistico e perfetto esempio del gusto kitsch d'inizio secolo. Negli anni successivi alla pubblicazione era stato portato sullo schermo per ben due volte, ma negli anni Venti questo genere di letteratura era ormai caduto in un misericordioso oblio. Il film del 1925 di Ewald André Dupont, che prende ancora spunto dal romanzo, è una tra le più importanti opere cinematografiche dell'epoca di Weimar. Il suo successo internazionale, che per Dupont rappresentò il biglietto d'ingresso a Hollywood, era dovuto di certo al persistente fascino del melodrammatico triangolo amoroso tra acrobati su cui si incentra la trama. Ma l'importanza del film dal punto di vista della storia del cinema e l'attrattiva che ancora esercita sul pubblico hanno ragioni diverse: la finezza registica, la traduzione sistematica dell'intreccio nel linguaggio muto dei gesti e delle espressioni e l'impiego virtuosistico della macchina



Variété

da presa che comunica il tumulto dei sentimenti sotto forma di immagini sensuali e di vertigini visive. Narrata dal punto di vista di un uomo condannato per omicidio, la trama è un lungo flashback sul conflitto tra trapezisti, alimentato dalla gelosia, che raggiunge l'apice della suspense in sequenze girate ad altezze da capogiro. Ma l'inevitabile svolta tragica non avviene davanti al pubblico sotto il soffitto stellato del teatro Berlin Wintergarten, bensì in una stanza d'albergo dove l'amante tradito Boss (Emil Jannings) e Artinelli (Warwick Ward) si contendono la bella Berta-Marie (Lya de Putti). In un film che trabocca di un'intrigante appariscenza che accende la curiosità del pubblico come null'altro, di una cascata di effetti innovativi, di suggestivi accessori di scena, di esibizioni artistiche, di gesti e sguardi erotici, l'omicidio elude lo sguardo e la curiosità del pubblico del varietà: i due uomini continuano a lottare sul pavimento mentre la macchina da presa, libera per tutto il resto del film, rimane fissa. Lo spettatore vede solo un braccio che si affloscia e lascia

cadere un coltello, prima che la figura corpulenta del vittorioso Boss si erga sul rivale ucciso. L'ellissi segnala non tanto un atto soggettivo di rimozione nella mente dell'omicida, quanto un momento di riflessione morale all'interno del dramma che ha tenuto avvinto lo spettatore fino a quel momento.

Michael Wedel

The source material on which Variety is based – Der Eid des Stephan Huller (The Oath of Stephan Huller) – was published in 1912. The material was pure pulp fiction and a prime example of the widespread trend of emotional and sensationalist literary kitsch so predominant at the turn of the century. Two movie versions were made of it in the years after publication, but by the 1920s this kind of literature had fallen into gracious oblivion. The 1925 movie, by Ewald André Dupont, which borrows its motifs from this novel ranks among the most prominent cinematic works produced during the Weimar Republic era. Variety's international box office success was Dupont's ticket to Hollywood. It was also due to the then still sensational appeal

of a melodramatic love triangle between acrobats around which the plot revolves. Yet its film-historical significance, and timeless appeal to today's audiences, have different reasons: its directorial finesse, systematically translating the plot into the silent movie language of expressions and gestures, and virtuoso camera work which conveys the emotional turmoil in the form of sensual sensations and visual vertigo. Set as the personal account of a convicted murderer, the plot is one long flashback of a jealousy-ridden conflict between trapeze artists, which reaches its thrilling climax at dizzying heights. However, the inevitable tragic turn does not occur in front of the audience beneath the starry ceiling of Berlin's Wintergarten Theater, but in an uneven duel between the cuckolded Boss (Emil Jannings) and Artinelli (Warwick Ward) over the beautiful Berta-Marie (Lya de Putti). In a movie, overflowing with intriguing visibility, which kindles the audience's curiosity like nothing else; by a cascade of innovative camera effects, suggestive props, artistic performances and erotic eye and body contacts, the homicidal act eludes the vaudeville audience's view and curiosity as the fighting men descend to the floor while the camera, unchained throughout the rest of the movie, rests in position undeterred. The movie audience sees but an arm suddenly going limp and dropping a knife, before the bulky figure of the victorious Boss rises above his slain opponent, rendering it a distinctive ellipse. It signals less an act of subjective suppression in the murderer's memory, but rather a moment of moral reflection of the drama which has been captivating the viewer's minds up to that point.

Michael Wedel

THE BATTLES OF CORONEL AND FALKLAND ISLANDS

GB, 1927 Regia: Walter Summers

■ Scen.: Frank C. Bowen, John Buchan, Harry Engholm. F.: Jack Parker, Stanley Rodwell, E.E. Warneford. M.:

Merritt Crawford. Int.: Craighall Sherry (ammiraglio Sturdee), Hans von Slock (ammiraglio von Spee). Prod.: H. Bruce Woolfe per British Instructional Films Ltd., The British Admiralty, The Navy League ■ DCP. D.: 105'. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI - National Archive ■ Restaurato da BFI in associazione con Deluxe Digital. Musica originale eseguita da The Band of Her Majesty's Royal Marines. Nuova partitura composta e orchestrata da Simon Dobson, commissionata da BFI con il contributo di Arts Council England, Gosling Foundation, Hartnett Conservation Trust, PRS for Music Foundation e Charles Skey Charitable Trust. Restaurato con il sostegno di Matt Spick / Restored by BFI - National Archive in association with Deluxe Digital. Original music performed by The Band of Her Majesty's Royal Marines. New Score composed and orchestrated by Simon Dobson, commissioned by BFI and supported by Arts Council England, the Gosling Foundation, the Hartnett Conservation Trust, PRS for Music Foundation and the Charles Skey Charitable Trust. Restored with the support of Matt Spick

The Battles of Coronel and Falkland Islands è un film drammatico o un documentario? Sulla scala che va dalla fiction alla non fiction quest'opera è più vicina alla prima categoria ma con forti elementi documentari. È essenzialmente una ricostruzione molto accurata delle due azioni navali che si svolsero nei primi mesi della Grande guerra. Nella prima battaglia al largo di Coronel, in Cile, l'ammiraglio tedesco Maximilian von Spee attaccò e affondò i due incrociatori corazzati britannici Good Hope e Monmouth causando la perdita di tutto l'equipaggio (1570 morti) e del viceammiraglio Craddock. L'Ammiragliato britannico, diretto da Winston Churchill e dall'ammiraglio 'Jackie' Fisher, inviò gli incrociatori Inflexible e Invincible comandati dal contrammiraglio Sturdee ad attaccare von Spee al largo delle isole Falkland. Il film era la più ambi-

ziosa di una serie di ricostruzioni di celebri battaglie realizzata dalla compagnia di Harry Bruce Woolfe, la British Instructional Films. [...] La fotografia, la composizione, le luci e il ritmo sono magistrali, ma il film conserva anche una forte dimensione documentaria grazie alla fondatezza storica e all'uso degli esterni originali e credibili rimpiazzi (le scene di Port Stanley nelle Falkland furono girate a St. Mary nelle Isole Scilly). Quello che oggi forse più colpisce il pubblico è l'impiego di vere navi da guerra, reso possibile dalla collaborazione con l'Ammiragliato. Le navi sono le protagoniste del film, tanto che nella copia superstita sono accreditate, contrariamente agli attori. Ottenuto l'accesso alle navi della flotta mediterranea nelle acque di Malta e nel porto di Devonport, Summers beneficiò anche della collaborazione di eccellenti scrittori e consulenti quali John Buchan e Harry Engholm e perfino di un giovane Anthony Asquith, che frequentava gli studios in attesa che gli venisse offerta la sua prima occasione. C'era anche un'eccellente squadra tecnica che seppe gestire i dettagli logistici delle riprese in mare su una nave da guerra e il complesso lavoro di montaggio. La sezione della durata di sette minuti intitolata *The Effort*, che mostra i preparativi dei due incrociatori, è a mio avviso uno dei migliori esempi di cinema britannico.

Bryony Dixon

Nei suoi ottantasei anni il film aveva subito estesi danni da usura. Alcune scene cruciali erano gravemente danneggiate e mancavano degli inserti, quali lettere e telegrammi, che abbiamo avuto la fortuna di recuperare da un'altra copia. I materiali originali furono acquisiti dal BFI intorno alla fine degli anni Quaranta, ma i negativi originali nitrato erano presto decaduti. Abbiamo lavorato principalmente con una copia positiva di seconda generazione e con alcuni elementi più recenti che sono stati sottoposti a scansione a risoluzione 4K. Per restituire la quali-



The Battles of Coronel and Falkland Islands

tà di un'opera cinematografica formidabile ci sono voluti mesi di restauro digitale e un esteso intervento di *grading*. Abbiamo prodotto sia un nuovo negativo 35mm, sia master digitali per conservare in modo permanente questo patrimonio nazionale.

Ben Thompson

Is The Battles of Coronel and Falkland Islands a drama or a documentary? Along the spectrum of fiction to non-fiction this feature film is placed far towards the drama end but with strong documentary credentials. It is essentially a highly accurate dramatic reconstruction of the two eponymous related naval actions in the early months of the First World War. In the first battle off Coronel in Chile, a German Admiral, Maximilian Graf von Spee, engaged a British squadron which had been sent to stop him attacking British shipping. He sank the battleships Good Hope and Monmouth with the loss of all hands (1,570 dead) including Vice Admiral Craddock. The British Admiralty, now under Winston Churchill and Admiral 'Jackie' Fisher, despatched two new battle cruisers Inflexible and Invincible

under Rear Admiral Sturdee and engaged von Spee off the Falkland Islands. The film was the most ambitious of a series of battle reconstructions made by Harry Bruce Woolfe's company, British Instructional Films. [...] The photography, composition, lighting and pacing are masterly but the film also retains a strong documentary impulse with its detailed research, and use of exteriors and real locations and some stand-ins, as St Mary's in the Isles of Scilly doubles as Port Stanley in the Falklands. Most impressive, perhaps, to a modern audience is the use of real warships, made possible with the full co-operation of the Admiralty. The ships are the stars of the show and significantly, in the surviving print, the ships are credited, the actors are not. With access to the ships of the Mediterranean Fleet off Malta and to the docks at Devonport, Summers was also able to take advantage of excellent advisors and writers such as John Buchan and Harry Engholm and he even had the assistance of a young Anthony Asquith hanging around the studio anxious for his first break. There was also an excellent technical team that could handle the logistics of shooting at sea on a warship and edit

complex montage sequences. The seven-minute section titled 'The Effort' showing the preparations of the two great battleships is, to my mind, one of the best pieces of filmmaking in British cinema.

Bryony Dixon

The film had suffered extensive wear and tear during its 86-year history and there was severe damage in some key shots as well as some missing inserts, such as letters and telegrams, which we were lucky enough to be able to retrieve from another copy. The original materials were acquired by the BFI National Archive sometime around the late 1940s but the original nitrate negatives decomposed early on. We have worked primarily with a second generation positive copy, and some other later elements which were scanned at 4K resolution. Extensive grading and months of digital restoration with the specialist team at Deluxe were needed to represent the quality of what is a brilliantly cinematic work. We have made both a new 35mm negative and digital masters for permanent preservation for the nation.

Ben Thompson

THE MAN AND THE MOMENT

USA, 1929 Regia: George Fitzmaurice

■ T. it.: *Rondine marina*. Sog.: tratto dal romanzo *L'uomo e il momento* di Elinor Glyn. Scen.: Agnes Christine Johnston, Paul Perez. F.: Sol Polito. Int.: Billie Dove (Joan), Rod La Rocque (Michel), Gwen Lee (Viola), Robert Schable (Skippy), Charles Sellon (il tutore di Joan), George Bunny (il maggiordomo). Prod.: First National Pictures, Inc. ■ DCP. D.: 72'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Warner Bros ■ Restaurato in 2K da Warner Bros. presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un controtipo nitrato 35mm. Il film, che si pensava perduto, è stato riscoperto presso la Cineteca Italiana di Milano, che ha gentilmente consentito l'accesso alla copia. La colonna sonora Vitaphone è stata trovata presso UCLA e

il restauro dell'audio è stato eseguito da Warner Bros. Post Production Services / Restored in 2K by Warner Bros. at L'Immagine Ritrovata laboratory from a 35mm dupe negative nitrate. This feature was thought to be a lost film, it was re-discovered at Cineteca Italiana di Milano, who graciously allowed access to the copy. The Vitaphone soundtrack disc were located at UCLA, audio restoration was completed by Warner Bros. Post Production Services

The Man and the Moment (film dialogato al 40%) è una commedia romantica che s'installa onorevolmente nel

medio standard. George Fitzmaurice provvede a diluire lo spesso contenuto zuccherino del racconto di Elinor Glyn, cosicché la versione cinematografica indugia meno sui languori amorosi e si concede più situazioni d'aperto tono comico. Una volta almeno il dialogo allude, con una certa sottile audacia, a qualcosa che ha a che fare col sesso (l'allusione è peraltro poi ripetuta tante volte che persino gli uscieri fuori sala capiranno di che si tratta). E nel complesso le battute del dialogo funzionano. I principali luoghi dell'azione sono un angolo di West Coast e uno yacht. La fotografia

fa sfrecciare le barche sull'acqua della baia a una velocità innaturale, ma piuttosto emozionante. Il giovane, sfrenato e fatuo milionario che sarà al centro del film ci viene presentato un attimo prima che sul suo motoscafo piombi l'acquaplano guidato dall'eroina, graziosa ingénue appena sgusciata fuori da un'educazione reclusa lassù nel Nebraska e affidata alle cure d'un inflessibile tutore. Rod La Rocque e Billie Dove interpretano i ruoli principali: per quanto Elinor Glyn ne abbia fatto personaggi sofisticati e quasi da favola, le loro voci e il 'tono' della recitazione non riescono a eliminare



The Man and the Moment

del tutto un certo accento da piccola città di provincia che s'insinua soprattutto nelle battute più stereotipate. Entrambi gli attori forniscono tuttavia una prova convincente, soprattutto La Rocque.

Il registro comico è forse troppo costantemente presente – con l'eccezione di una sequenza di baci su occhi e orecchie – perché il romanticismo di *The Man and the Moment* si trasformi in qualcosa di più caldo e audace. Sappiamo fin dall'inizio che la Joan di Billie Dove è fuori luogo (fuori dalla sua classe) tra la ricca compagnia ad alto tasso alcolico dello yacht di Mike, e dalla seconda metà del primo rullo siamo altrettanto sicuri che lo stesso Mike, il presunto sciupafemmine, s'è finalmente innamorato di vero e puro amore. Ma alla fine, come i fan ben sanno, le convenzioni del genere restano il miglior modo per uscire soddisfatti dalla sala.
(“Variety”, agosto 1929)

The Man and the Moment (40% dialog) will pass as light entertainment in the average house. George Fitzmaurice has diluted the Glyn molasses so that the screen version avoids most of the love licorice and dwells on the comedy situations. Only once does the dialog insinuate in a way, boldly subtle and then repeated until even the janitors know it is the sex relation. However, most of the lines get by. A swift novelty of outboard motor polo introduces the chief locale, niche in the West Coast and a yacht. Photography rips the small boats through the water at an innatural, but audience thrilling speed. The young, reckless and somewhat dumb millionaire provider of the attractions is shown just before he crashes with the seaplane operated by the theme's heroine, a young ingenue only a short time removed from her sequestered Nebraskan upbringing, now living with a stern and unsympathetic guardian. Rod La Rocque and Billie Dove play these roles. Fantastic as Miss Glyn has made them, the principals are unable to eliminate a recitation tonality, charac-

teristic of small town stock voices, that creeps into some of the more stereotyped lines. Both players, however, give a worthwhile performance, especially La Rocque.

There is too much of the comedy, with the exception of an eye and ear kissing sequence, for The Man and the Moment register anything really hot. The audience knows from the subtitling that Miss Dove as Joan is out of her class with the boozing yacht crowd and that Mike, the supposed philanderer, has really fallen for pure love, after the second half of the first reel. But the whole story satisfies both, and the fans, that conventionalism is the best way to get out of the theatre. (“Variety”, August 1929)

MARIUS

Francia, 1931 Regia: Alexander Korda
Supervisione alla regia: Marcel Pagnol

■ Sog.: dalla pièce omonima di Marcel Pagnol. Scen.: Marcel Pagnol. F.: Ted Pahle. M.: Roger Spiri-Mercanton. Scgf.: Alfred Junge, Zoltán Korda. Mus.: Francis Gromon. Int.: Raimu (César), Pierre Fresnay (Marius), Fernand Charpin (Panisse), Orane Demazis (Fanny), Alida Rouffe (Honorine), Alexandre Mihalesco (Piquoiseau), Paul Dullac (Escartefigue), Robert Vattier (Monsieur Brun), Édouard Delmont (Le Goëlec), Marcel Maupi (Innocent Mangiapan). Prod.: Les Films Marcel Pagnol ■ DCP. D.: 127'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: Cinémathèque française ■ Restaurato nel 2015 da Compagnie Méditerranéenne de Films – MPC e Cinémathèque française, con il sostegno di CNC, Franco-American Cultural Fund (DGA-MPA-SACEM-WGAW), Arte France, Archives Audiovisuelles de Monaco e la partecipazione di Sogeda Monaco. Restauro eseguito presso Digimage con la supervisione di Nicolas Pagnol e Hervé Pichard. Color grading del direttore della fotografia Guillaume Schiffman / Restored in 2015 by the Compagnie

Méditerranéenne de Films – MPC and Cinémathèque française, with the support of the CNC, the Franco-American Cultural Fund (DGA-MPA-SACEM-WGAW), Arte France and the Archives Audiovisuelles de Monaco and the participation of Sogeda Monaco. Restoration supervised by Nicolas Pagnol and Hervé Pichard. The work was carried out by Digimage. Colour grading by Guillaume Schiffman, director of photography

Il colpo di genio di Pagnol è stato di creare dei personaggi che non esistono soltanto per la durata di una commedia o di un film, ma *oltre*. Dei personaggi ‘aperti’, di cui si vorranno conoscere i precedenti, prevedere il futuro. (E questo basterebbe già a giustificare la necessità di un ‘seguito’). Questi personaggi hanno conosciuto e conoscono ancora una tale popolarità che ci limiteremo ad evocarli a grandi linee. Prima di tutto, naturalmente, c'è quello che presiede ai destini del Bar de la Marine, César, il patriarca dall'umore litigioso e dal cuore fiero, burbero, intoccabile, prestigioso, una delle più gloriose immagini del padre, chiave di volta dell'universo di Pagnol. Di Marius si potrebbe dire egualmente che è il *figlio* allo stato puro: sognatore, instabile, che porta in fondo al cuore questa ‘voglia di lontananza’ che hanno tutti i giovani di vent'anni. E poi c'è Fanny, con la sua cesta di conchiglie e il suo cappello di paglia sfrangiata, espressione di una sensualità robusta, elementare, un po' fuori moda; al suo fianco la madre e la zia che si completano armoniosamente, l'esplosiva Honorine e l'indulgente Claudine, senza dimenticare quella Zoë di cui si parla tanto senza vederla mai e che serve a dar risalto a tutta la famiglia; Panisse, un'altra faccia dell'umanesimo e della lealtà a tutta prova, non sprovvisto di un sentimentalismo un po' vistoso, buon san Bernardo che protegge la vedova e l'orfano; e alla fine le comparse, Escartefigue, M. Brun, Le Goëlec, Piquoiseau, clienti, cornuti, confidenti, sfruttatori, che compongono nell'in-



Marius

sieme una mini-commedia umana su scala della città francese, per non dire – con Césariot, ultimo nato e un po' in disparte dai suoi pari – *una vera dinastia*.

Dinastia è la parola giusta. È un caso che Pagnol giochi un po' beffardamente su vari piani? Appoggiandosi a dei cliché regionalisti già collaudati (le frottole di Marius, il nome di Fanny legate a un pegno licenzioso del gioco delle bocce) affibbia ai suoi eroi nomi illustri. La mitologia del mezzogiorno della Francia è esaltata dal riferimento alla latinità; seguendo l'etnologia dei luoghi, le piccole storie del Vieux Port sono inglobate nella grande Storia! Ecco superato lo scoglio tanto paventato: l'opera, sotto le apparenze della commedia, prende un'aria altera, una nobiltà che le conferiscono alcuni equivoci inseriti abilmente.

Claude Beylie, *Marius*, in *I film di Marcel Pagnol*, a cura di Pierre Baudry ed Enzo Ungari, La Biennale di Venezia, Venezia 1979.

Pagnol's stroke of genius was to create characters that do not exist merely for the duration of a play or film, but be-

yond. 'Open' characters about which you will want to know the past and predict the future. (And this is already enough to justify the need for a 'sequel'). These characters have been and are still so popular that we will just outline them broadly. First and foremost, naturally, is the one who presides over destinies at the Bar de la Marine, César, the patriarch, who is cantankerous and fierce, grumpy, untouchable and illustrious, one of the most glorious images of the father-figure, the keystone of Pagnol's world. You could equally say that Marius is a son in the purest sense: a dreamer and unstable, who deep down has the 'wanderlust' that all twenty year olds have. Then there's Fanny, with her basket of shells and her frayed straw hat, the expression of a strong, basic sensuality, a little unfashionable; alongside her are the mother and the aunt who harmoniously complement each other, the explosive Honorine and indulgent Claudine, not forgetting Zoë, who is often spoken of but never seen and who helps give prominence to the whole family; Panisse, another side to the proven humanism and loyalty, not without somewhat showy sentimentality, a good St. Bernard that protects

the widow and orphan; and finally the bit players, Escartefigue, M. Brun, Le Goëlec, Piquoiseau, customers, cuckolds, confidants and exploiters, who together make up a human mini-play across the French city if not – with Césariot, the last born, and slightly on the sidelines from his peers – a true dynasty.

Dynasty is the right word. Is it a coincidence that Pagnol plays a little mockingly on various levels? Relying on tried and tested regionalist clichés (Marius's lies, Fanny's name linked to a wanton pledge in a game of pétanque), he gives his heroes illustrious names. The mythology of the South of France is enhanced by reference to Latin culture; following the ethnology of the places, the little stories of Vieux Port are incorporated into big History! Here it overcomes the much feared obstacle: the work, under the guise of comedy, takes on a haughty air and nobility, which give it some cleverly inserted ambiguities.

Claude Beylie, *Marius*, in *I film di Marcel Pagnol*, La Biennale di Venezia, Venice 1979

LA BELLE ÉQUIPE

Francia, 1936 Regia: Julien Duvivier

■ T. it.: *La bella brigata*. T. int.: *They Were Five*. Scen.: Julien Duvivier, Charles Spaak. F.: Marc Fossard, Jules Krüge. M.: Marthe Poncin. Scgf.: Jacques Krauss. Mus.: Julien Duvivier, Louis Poterat, Maurice Yvain. Int.: Jean Gabin (Jean), Charles Vanel (Charles), Raymond Aimos (Raymond), Charles Dorat (Jacques), Viviane Romance (Gina), Raphaël Medina (Mario), Micheline Cheirel (Huguette), Fernand Charpin (la guardia), Raymond Cordy (l'ubriaco), Charles Granval (l'albergatore). Prod.: Arys Nissotti per Ciné-Arys Productions ■ DCP. D.: 104'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Pathé International ■ Restaurato nel 2015 da Pathé a partire dal negativo camera nitrato e dal negativo colonna ottico di Christian Duvivier/Pathé, da un interpositivo nitrato e da un



La Belle équipe (Coll. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé)

controtipo nitrato di CSC - Cineteca Nazionale di Roma. Restauro in 4K eseguito presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2015 by Pathé from the nitrate camera negative and the optical negative soundtrack, property of Christian Duvivier, and from a nitrate interpositive and a nitrate duplicate from CSC - Cineteca Nazionale di Roma. Restored in 4K at L'Immagine Ritrovata laboratory*

La Belle équipe è uno dei film emblematici non solo del realismo poetico ma anche del clima del Front Populaire (che vinse le elezioni durante le riprese), per quanto i proletari protagonisti siano indifferenti all'ideologia come lo era Julien Duvivier, che riconobbe un'immediata empatia con il soggetto di Charles Spaak e per il pessimismo e lo spirito di disillusione (tinta di misoginia) della storia. Cinque amici (interpretati, fra gli altri, da Jean Gabin e Charles Vanel, straordinari), uniti prima dalla povertà e poi da un'insperata vincita alla lotteria, abbandonano Parigi per ristrutturare un rudere sulle rive della Marna e trasformarlo in una *guinguette* (ristorante all'aperto). Inseguono un'utopia comunitaria che si disgregherà progressivamente fino a

concludersi in tragedia per l'intrusione di una velenosa *femme fatale* (Viviane Romance). La prima parte del film, girata negli studi Pathé di Joinville, ha la leggerezza di una commedia popolare (con un incipit di straordinaria vivacità coreografica) che si accentua quando l'azione si trasferisce in una natura idilliaca (l'isola di Pisse-Vinaigre). Ma l'utopia di fraternità dei cinque amici è troppo fragile per resistere ad un crescendo accuratamente dosato di defezioni, sventure, incidenti che via via riducono il gruppo a due (Gabin e Vanel) e proprio durante la festa d'inaugurazione accade l'irreparabile.

Duvivier e Spaak riuscirono a persuadere il produttore Arys Nissotti a varare un film così amaro soltanto grazie all'appoggio di Gabin (al suo quarto film con Duvivier) ma dopo l'insuccesso commerciale dei primi giorni di proiezioni, Nissotti convinse Duvivier a girare alcune nuove sequenze e a rimontare l'ultima parte in modo da trasformarla in un lieto fine. Questo divenne definitivo dopo che il pubblico lo scelse in un sondaggio. Fino al 1960 *La Belle équipe* fu quindi distribuito in Francia con un finale ottimista (Duvivier e Spaak: "la stupidità di questa versione dove le immagini finali smen-

tiscono tutto il resto del film"). Nel 1966 gli autori riacquistarono i diritti ma non si trovava più la copia originale. Poco prima di morire nel 1967, Duvivier, grazie alla Cinémathèque française, reperì una copia svizzera sottotitolata in tedesco la cui ultima bobina fu sostituita a quella imposta dal produttore. La versione edulcorata intanto era stata diffusa anche in Gran Bretagna e negli Stati Uniti mentre in Italia e in Germania il film era uscito nella versione originaria. Proprio grazie alla scoperta da parte dello storico Lenny Borger di un controtipo nitrato conservato dalla Cineteca Nazionale, è stato possibile effettuare il restauro della versione voluta dagli autori.

Roberto Chiesi

La Belle équipe is an iconic film of Poetic Realism and the mood of the Front Populaire (which won the elections during the filming), as far as the working-class protagonists are indifferent to ideology, as was Julien Duvivier, who recognized an immediate empathy with Charles Spaak's storyline in terms of its pessimism and spirit of disillusionment (tinged with misogyny). Five friends (played by, among others, the extraordinary Jean Gabin and Charles Vanel), united first by poverty

and then by an unexpected lottery win, abandon Paris to renovate a ruin on the banks of the Marne, transforming it into a guinguette (open-air café). They pursue a utopian community, which gradually falls apart before ending in tragedy with the intrusion of a poisonous femme fatale (Viviane Romance). The first part of the film, shot in the Pathé Joinville studios, has the lightheartedness of a popular comedy (with an opening of extraordinary lively choreography), which is accentuated when the action moves to an idyllic natural setting (the island of Pisse-Vinaigre). But the five friends' fraternal utopia is too fragile to resist a crescendo, carefully balanced with defections, misfortunes and incidents that gradually reduce the group to two (Gabin and Vanel). At the opening party, disaster strikes.

Duvivier and Spaak managed to persuade the producer Arys Nissotti to present such a bitter film only thanks to the backing of Gabin (at his fourth film with Duvivier). After the film's commercial failure during the first few days of screening, however, Nissotti convinced Duvivier to shoot some new sequences and to re-edit the last part to give it a happy ending. This became definitive after the public chose it in a poll. Up until 1960, *La Belle équipe* was then distributed in France with an optimistic ending (Duvivier and Spaak: "the stupidity of this version where the final scenes contradict the rest of the film"). In 1966, the writers reacquired the rights, but could no longer find the original. Just before his death in 1967, Duvivier, found a Swiss copy subtitled in German thanks to the Cinémathèque française, whose last reel was replaced with that of the producer. In the meantime, the sweetened version had also circulated in Great Britain and the United States, while in Italy and Germany the original version was released. With historian Lenny Borger's discovery of a nitrate dupe preserved by Cineteca Nazionale in Rome, the writers' original version has been restored.

Roberto Chiesi

LA FIN DU JOUR

Francia, 1939 Regia: Julien Duvivier

■ T. it.: *I prigionieri del sogno*. T. int.: *The End of the Day*. Scen.: Julien Duvivier, Charles Spaak. Dial.: Charles Spaak. F.: Armand Thirard, Robert Juillard, Christian Matras, Ernest Bourreaud. M.: Marthe Poncin. Scgf.: Jacques Krauss. Mus.: Maurice Jaubert. Int.: Louis Jouvet (Saint-Clair), Michel Simon (Cabrisade), Madeleine Ozeray (Jeannette), Victor Francen (Gilles Marny), Gabrielle Dorziat (Madame Chabert), Sylvie (Madame Tusini), Arthur Devère (il direttore di scena), Gaston Modot (il padrone del bistrot), Raymone (la padrona del bistrot), François Périer (il giornalista). Prod.: Regina Films ■ DCP. D.: 105'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Pathé International ■ Restaurato da Pathé nel 2015 a partire dal negativo camera nitrate e dal negativo colonna ottico di Christian Duvivier/Pathé. Restauro in 4K eseguito presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2015 by Pathé from the nitrate camera negative and the optical negative soundtrack, property of Christian Duvivier. Restored in 4K at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Julien Duvivier conosceva il segreto per creare incipit fulminanti, dove in pochi minuti condensava con magistrale fluidità visiva l'atmosfera di un mondo, la fisionomia e la storia di un personaggio. *La Fin du jour* si apre con una rappresentazione di *Antony* di Alexandre Dumas davanti a una platea semideserta, dove la troupe ha fretta di terminare lo spettacolo per non perdere l'ultimo treno. Tutti tranne Saint-Clair (Louis Jouvet), vecchio attore al suo canto del cigno, che millanta un'imminente vacanza e invece sta per raggiungere la casa di riposo per attori all'abbazia di Saint-Jean-la-Rivière. È un altro spazio chiuso (come spesso nelle sceneggiature di Charles Spaak, si pensi alla *Grande illusion*) dove la storia di Saint-Clair si intreccia a quella di Cabrisade (Michel Simon)

– attore fallito, usato come riserva –, di Marny (Victor Francen), mattatore in disarmo per la depressione causata dalla perdita della moglie, e di una vivida galleria di vecchi attori e attrici attentamente caratterizzati (fra cui Gabrielle Dorziat e Sylvie). Duvivier descrive la vecchiaia senza edulcorazioni, dominata da sentimenti di rimpianto, rancore e frustrazioni. Affida al genio di Michel Simon la maschera di uno sconfitto che si ostina a rifiutare la sua vecchiezza rifugiandosi in un irriducibile infantilismo. C'è anche un'eco autobiografica: la scena in cui Cabrisade sta per recitare finalmente il ruolo di Flambeau ma dimentica le battute al momento di entrare in scena fu realmente vissuta nel 1916 dal giovane Duvivier quando tentava la carriera di attore all'Odéon.

La fragilità della vecchiaia si riflette nella vulnerabilità dell'essere attori, che vivono nella finzione spesso anche fuori dalla scena, finzione che Duvivier (alludendo talvolta alle reali identità degli interpreti) mostra anche nei suoi risvolti di mistificazione, un gioco di maschere che può scivolare nella follia: il Saint-Clair del grande Jouvet, seduttore cinico, narciso inveterato (spedisce a se stesso le vecchie lettere delle amanti per far credere di essere ancora adorato) e crudele manipolatore, tenta di indurre al suicidio una giovane cameriera.

Realizzato da Duvivier dopo una prima esperienza hollywoodiana (*The Great Waltz*), il film fu premiato a Venezia con la Coppa della Biennale nell'edizione del 1939, travagliata dallo scoppio della guerra. La versione italiana fu tagliata di circa venti minuti.

Roberto Chiesi

Julien Duvivier knew the secret to creating explosive opening scenes where in just a few minutes he could condense the atmosphere of a world and the features and story of a character with masterly visual fluidity. La Fin du jour opens with a performance of Alexandre Dumas' Antony in front of a half-empty

audience, and the troupe is in a hurry to finish the show so they don't miss the last train. All but Saint-Clair (Louis Jouvet), an old actor performing his swan song. He brags about an upcoming vacation but instead is about to go into a retirement home for actors at the Saint-Jean-la-Rivière abbey. It is another confined space (as is often the case in Charles Spaak's screenplays – Grande illusion is another example) in which the story of Saint-Clair is intertwined with that of Cabrissade (Michel Simon), a failed actor used as a stand-in, Marny (Victor Francen), a showman who is laid up because of depression caused by the loss of his wife, and a lively array of carefully characterized old actors and actresses (including Gabrielle Dorziat and Sylvie). Duvivier describes old age without sugar-coating, dominated by feelings of regret, bitterness and frustration. He entrusts to the genius of Michel Simon the guise of a loser who stubbornly refuses to accept old age, taking refuge in unyielding childishness. There is also an autobiographical echo in the scene where Cabrissade is

about to finally play the role of Flambeau but forgets his lines as he goes on stage. It was something that actually happened to the young Duvivier in 1916 when treading the boards at the Odéon.

The frailty of old age is reflected in the vulnerability of being actors, living in a make-believe world, often also off stage, a fiction which Duvivier (sometimes alluding to the real identities of the performers) also shows in its aspects of deception, a game of masks that can drift into madness: the Saint-Clair of the great Jouvet, cynical seducer, confirmed narcissist (he sends himself old letters from lovers to make others believe he is still adored) and cruel manipulator, tries to provoke a young waitress to commit suicide.

Made by Duvivier following his first Hollywood experience (The Great Waltz), the film was awarded the Coppa della Biennale at the 1939 Venice Film Festival, troubled by the outbreak of war. The Italian version was cut by

Roberto Chiesi

COVER GIRL

USA, 1944 Regia: Charles Vidor

■ T. it.: *Fascino*. Sog.: Erwin Gelsey. Scen.: Virginia Van Upp, Marion Parsonnet, Paul Gangelin. F.: Rudolph Maté, Allen M. Davey. M.: Viola Lawrence. Scgf.: Lionel Banks, Cary Odell. Mus.: Ira Gershwin, Jerome Kern, Fred W. Leigh, Henry E. Pether. Int.: Rita Hayworth (Rusty Parker), Gene Kelly (Danny McGuire), Lee Bowman (Noel Wheaton), Phil Silvers (Genius), Jinx Falkenburg (Jinx), Leslie Brooks (Maurine Martin), Eve Arden (Cornelia Jackson), Otto Kruger (John Coudair), Jess Baker (John Coudair da giovane), Anita Colby (Anita). Prod.: Arthur Schwartz per Columbia Pictures Corp. ■ DCP. D.: 107'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus ■ Restaurato nel 2015 in 4K da Sony Pictures a partire dalle copie master positive e dal negativo originale Technicolor a tre matrici. Scansione a risoluzione 4K sotto liquido eseguita presso Cineric. Restauro dell'immagine eseguito da L'Immagine Ritrovata. Restauro audio di Chace Audio / Restored in 2015 in 4K by Sony Pictures from the original three-strip Technicolor negative and master positives. 4K wetgate scanning at Cineric. Image restoration at L'Immagine Ritrovata laboratory. Audio restoration at Chace Audio

Cover Girl è il terzo musical che la Columbia costruisce sul fascino di Rita Hayworth, e il primo per cui scrittura Gene Kelly, che trova qui la libertà d'invenzione che la MGM gli ha finora negato. La grazia di Rita in realtà risplende meglio nel bianco e nero, come aveva dimostrato il sofisticato glamour di *You Were Never Lovelier*, e come sa lo stesso Charles Vidor, che solo in *Gilda* potrà davvero incendiare lo schermo con il fuoco dei suoi capelli. È il solito problema, il Technicolor non s'addice alle rosse, specie alle rosse di pelle ambrata: l'impasto cromatico è difficile da governare, tra chioma di ruggine (la protagonista si chiama Rusty), pancake che imporpora le guance



La Fin du jour (Coll. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé)



Cover Girl

e rossetto che non è mai della tonalità giusta. Hayworth, forte del rodaggio nei due film girati scalpitando sotto la disciplina ferrea di Fred Astaire, è comunque sfolgorante nel numero a tre *Make Way for Tomorrow* (sui fondali di Brooklyn, insieme a Kelly e a Phil Silvers), esuberante prova generale del *Good Morning* di *Cantando sotto la pioggia*; mentre è proprio il Technicolor a circonfondere di grazia allucinazione un numero di pura attrazione foto-tipografica, la parata di ragazze copertina che sfilano accanto alla testata delle loro riviste.

Kelly ritrova qui Stanley Donen, già suo assistente a Broadway, e si conferma un sodalizio che farà la storia del genere. *Cover Girl*, legato da fili ormai consunti alla formula anni Trenta della *backstage story*, preme verso il rinnovamento di situazioni e di atmosfere che troverà pieno compimento, cinque anni dopo, in *On the Town*. Lo sgorgare dei numeri musicali dal fluire della vita, e non dalle ragioni di uno spettacolo, non attinge ancora la misteriosa magia che darà senso al grande musical anni Cinquanta, ma il meccanismo comincia a funzionare. Non manca

l'ironia: uno snodo della storia prende la forma d'un vaporoso *doppelgänger*, dove Rita diventa la vivente reincarnazione della nonna amata invano da un ricco impresario; Kelly ribatte con una sua strepitosa scena di doppio, una *Alter Ego Dance* dove balla sui marciapiedi sfidando l'ombra di se stesso (scena complicatissima, ricorda nell'autobiografia, provata per oltre un mese e coreografata da Donen, "senza il quale non sarebbe mai stata possibile"). La sceneggiatura di Virginia Van Upp non sarà di quelle memorabili, ma come liquidare del tutto un copione che prevede, tra il vecchio impresario illanguidito dal *déjà vu* e una caustica fashion editor quarantenne, il seguente scambio di battute: "Che cosa faresti tu, se vedessi la tua giovinezza che entra da quella porta?" "Io? La strozzerei".

Paola Cristalli

Cover Girl is the third musical made by Columbia on the back of Rita Hayworth's charms, and their first featuring Gene Kelly, who here finds the freedom of invention denied to him until now by MGM. In truth, Rita's grace shines

brighter in black and white, as the sophisticated glamour of *You Were Never Lovelier* had shown, and as Charles Vidor himself knows – only in *Gilda* will he really be able to set the screen ablaze with the fiery red of her hair. It is the usual problem, Technicolor is not flattering to redheads, especially redheads with golden skin: the colour mixture is difficult to master, between locks of 'Rusty' hair, pancake turning cheeks too purple and lipstick never being the right hue. Hayworth, thanks to her experiences in the two films made under the iron discipline of Fred Astaire, is nonetheless dazzling in *Make Way for Tomorrow* (on a backdrop of Brooklyn, together with Kelly and Phil Silvers), an exuberant rehearsal for the *Good Morning* number from *Singin' in the Rain*; while it is the Technicolor itself that envelops in a hallucinatory grace a number of pure photo-print attraction, cover girls parading along with their magazine covers.

Here, Kelly works once again with Stanley Donen, previously his assistant on Broadway; their partnership is cemented, one that will write the history of the genre. *Cover Girl*, tied by overly-consumed threads to the Thirties' backstage story formula, pushes towards the rejuvenation of situations and atmospheres that will come to full fruition five years later in *On the Town*. The springing of the musical numbers from the flow of life, and not from the reasons of a show, does not really reach that mysterious magic that will give the great musicals of the Fifties their deepest meaning, but the mechanism has been set in motion. Irony is not missing: one narrative thread within the story takes the form of a whimsical *doppelgänger*, seeing Rita become the living reincarnation of her own grandmother, wooed in vain by a rich impresario; Kelly rebuts with his sensational double-dance scene, *Alter Ego Dance*, where he dances along the sidewalk challenging his own shadow (a very complicated scene, he remembers in his autobiography, rehearsed for over one month and choreographed by Donen, "without whom it would never

have been possible"). The screenplay by Virginia Van Upp is not one of the most memorable, but how can one entirely dismiss a script that contains, between the old impresario softened by the sudden déjà vu and a caustic fortyish fashion editor, the following exchange: "What would you do if your youth should walk in through that door?" "I'd put braces on its teeth".

Paola Cristalli

ON THE TOWN

USA, 1949

Regia: Stanley Donen, Gene Kelly

T. it.: *Un giorno a New York*. Sog.: dal musical omonimo di Adolph Green e Betty Comden ispirato al balletto *Fancy Free* di Jerome Robbins. Scen.: Adolph Green, Betty Comden. F.: Harold Rosson. M.: Ralph E. Winters. Scgf.: Cedric Gibbons, Jack Martin Smith. Mus.: Leonard Bernstein, Betty Comden, Roger Edens,

Adolph Green. Int.: Gene Kelly (Gabey), Frank Sinatra (Chip), Betty Garrett (Brunhilde Esterhazy), Ann Miller (Claire Huddesen), Jules Munshin (Ozzie), Vera-Ellen (Ivy Smith), Florence Bates (Mme. Dilyovska), Alice Pearce (Lucy Schmeeler), George Meader (il professore). Prod.: Arthur Freed, Roger Edens per Metro-Goldwyn-Mayer Corp. ■ DCP. D.: 98'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Warner Bros. ■ Restaurato nel 2015 in 2K da Warner Bros. Film Technicolor a tre matrici: copia 35mm dye transfer derivata dalle tre matrici negative nitrato bianco e nero / *Restored in 2015 in 2K by Warner Bros. Three strip Technicolor features: 35mm dye transfer features derived from black and white three strip negatives (all features printed on nitrate base)*

Per pura esuberanza patriottica, né Kelly né Donen fecero un film migliore di *On the Town*, tratto da un musical di Betty Comden e Adolphe Green con musiche di Leonard Bernstein e ispirato al balletto di Jerome Robbins,

Fancy Free. Robbins aveva ideato le coreografie sia per il musical del 1944, sia per il precedente balletto. Arthur Freed lo vide, ottenne un'opzione e ne trasse una versione cinematografica, incaricando il suo prezioso assistente, Roger Edens (che produsse il film) di scrivere una nuova serie di canzoni insieme a Comden e Green.

Freed disse di Roger Edens: "Ha dato un contributo fondamentale a tutti i musical cui ha lavorato. Il suo talento nell'impostare un musical, i suoi arrangiamenti e in generale il suo senso dello spettacolo sono merce rara. È bellissimo lavorare con lui. Non vi dico quanto mi ha aiutato". Come produttore associato, Edens poté realizzare un musical privo di balletti impegnativi e macchinosi: "Il musical intimo è l'unica strada per il vero spettacolo. La gente non si diverte più con i ballerini di fila. È anche meno costoso e più gratificante concentrarsi sugli attori principali. *On the Town* fu un matrimonio felicissimo tra talenti



On the Town

creativi. Freed ci lasciò liberi, e Kelly è un gran lavoratore: va pazzo per il lavoro. La struttura del film e i vari numeri, compreso quello favoloso in cima all'Empire State Building, furono per tutti noi un'emozione indimenticabile!"

In *On the Town*, Kelly poté finalmente fare il regista, e questo si riflette splendidamente sulla sua interpretazione. La sua bravura a volte insopportabile si trasforma qui nel talento tutto americano per la spontaneità. New York, città dalle vette himalayane, con i suoi grattacieli, la sua esilarante irrequisitezza (stando fermi si ha l'impressione che gli edifici si stiano muovendo), fa da perfetto sfondo per Kelly e la sua banda: Betty Garrett che insegue il timido Sinatra, Kelly che tenta di conquistare Vera-Ellen e Ann Miller che dà la caccia a Jules Munshin. La parte migliore del film si svolge nella sezione di antropologia del Museo di storia naturale di New York, dove Miller adotta le tattiche della donna delle caverne per il suo numero di danza preistorico. [...] *On the Town* violava completamente le convenzioni dei musical hollywoodiani, e dimostrò che i numeri di danza potevano essere efficacemente ambientati in esterni. Per Kelly e Donen, poi, fu il trionfo. John Kobal, *Gotta Sing Gotta Dance – A Pictorial History of Film Musical*, Hamlyn, London-New York-Sydney-Toronto 1971

For sheer 4th-of-July exuberance, neither Kelly nor Donen ever made a better film than On the Town. It was based on a stage musical by Betty Comden and Adolphe Green with music by Leonard Bernstein, and inspired by the Jerome Robbins' ballet, Fancy Free. Robbins choreographed the 1944 stage musical, as he had the earlier ballet version. Arthur Freed saw it, took an option on it, and finally adapted it to the screen, prompting his invaluable assistant, Roger Edens (who produced the film) to write an entirely new set of songs in conjunction with Comden and Green.

Freed said of Roger Edens: "He's one of the very great contributors to any musical he has worked on. His feeling in laying out a musical, his arrangements, his general showmanship are rare. He's great to work with. I can't tell you how much he's helped me".

As associate producer on the film, Edens realized his chance of making musicals without over-elaborate production numbers. "Intimate musical is the only way to get true entertainment. People are not entertained by chorus lines anymore. It's also less expensive and more rewarding to concentrate to the principals. On the Town was a very happy wedding of creative spirits. Freed turned us loose on it, and Kelly is a worker: he loves to work. The whole lay-out of the picture and all the numbers, including that wonderful one on the top of the Empire State, were unforgettably exciting for all of us to put together!"

In On the Town, Kelly was at last the director, and it reflects beautifully in his performance. What is sometimes his insufferable excellence is here transformed into that particular American genius for spontaneity. New York, that Himalayan of cities, with its sky-high scrapers, its unique exhilarating restlessness (if you stand still, the houses seem to move by), is the perfect background for Kelly and his troupe of performer: Betty Garrett chasing shy Sinatra, Kelly in pursuit of Vera-Ellen, and Ann Miller after Jules Munshin. The best thing in the film takes place in the anthropological section of New York's Natural History Museum, where Miller adopts cave-woman tactics for her pre-historical dance number. [...] On the Town broke completely with the Hollywood convention of what a musical should be and should look like, and proved that the dance numbers could be effectively staged in actual locations. For Kelly and Donen, too, it was breakthrough.

John Kobal, *Gotta Sing Gotta Dance – A Pictorial History of Film Musical*, Hamlyn, London-New York-Sydney-Toronto 1971

THE THIRD MAN

GB, 1949 Regia: Carol Reed

■ T. it.: *Il terzo uomo*. Sog., Scen.: Graham Greene. F.: Robert Krasker. M.: Oswald Hafenrichter. Scgf.: Vincent Korda, Dario Simoni. Mus.: Anton Karas. Int.: Joseph Cotten (Holly Martins), Alida Valli (Anna Schmidt), Orson Welles (Harry Lime), Trevor Howard (maggiore Calloway), Bernard Lee (sergente Paine), Paul Hoerbiger (Karl), Ernst Deutsch (barone Kurtz), Siegfried Breuer (Popescu), Erich Ponto (dottor Winkel), Wilfrid Hyde-White (Crabbit). Prod.: Alexander Korda, Carol Reed per London Film Productions ■ DCP. D.: 104'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Studio Canal ■ Restaurato in 4K da Deluxe con la supervisione di Studiocanal a partire da un intermedio positivo di seconda generazione su supporto nitrato / *Restored in 4K by Deluxe with the supervising of Studiocanal from intermediate film print, 2nd generation of nitrate film*

The Third Man è il film emblematico di un'Europa disorientata, sconvolta dalla Seconda guerra mondiale, che cerca i propri punti di riferimento lungo le strade della Guerra fredda. È la visione romanzesca di un mondo devastato di cui, nello stesso periodo, ma a Berlino invece che a Vienna, Billy Wilder offre la satira in *Scandalo internazionale* mentre Roberto Rossellini ne riflette la disperazione in *Germania anno zero*. In superficie, la Vienna in cui approda Holly Martins (Joseph Cotten) all'inizio del film è nettamente divisa in quattro zone dagli Alleati vittoriosi, ma sotto l'apparenza scorrono le fogne, il cui labirinto disegna una seconda geografia della città. In realtà, Vienna è una *no man's land* cosmopolita, uno spazio incerto in cui le tracce si perdono e le certezze si confondono, il regno dei tradimenti e dei malintesi. Nessuno o quasi è colui che dice di essere o che sembra. I morti non sono morti, e a uccidere sono le medicine. Il film segna il trionfo dello scrittore Graham Greene che firma la storia ori-



The Third Man

ginale per lo schermo prima di pubblicare il romanzo, del direttore della fotografia Robert Krasker che adatta al cinema inglese l'estetica espressionista del noir, e soprattutto di Carol Reed che passa senza sforzo apparente dal grottesco al malinconico.

E poi c'è Orson Welles, che due anni prima aveva firmato con il produttore Alexander Korda un contratto per tre film da realizzare e/o interpretare. Seguono vari progetti, nessuno dei quali va in porto, finché Korda propone a Welles il ruolo di Harry Lime, per il quale il coproduttore David O. Selznick avrebbe preferito Noël Coward. La parte è piuttosto esile (appena una decina di giorni di riprese nelle strade di Vienna e in teatro di posa a Londra), ma Welles ha bisogno di soldi per finanziare il suo *Othello* e ha capito che Lime, anche se appare solo nella seconda parte del film, resta il personaggio decisivo, colui di cui parlano tutti gli altri anche quando non è presente sullo schermo. La sua sarà in effetti una creazione memorabile, un angelo caduto cinico e miserabile.

Un doppio ambiguo che gli resterà incollato per una decina d'anni, sia alla radio sia alla televisione. Ma il film di Reed e le immagini di Krasker saranno per Welles una fonte di ispirazione visiva, identificabile tanto in *Rapporto confidenziale* quanto in *L'infernale Quinlan* e *Il processo*. E forse anche nella celebre orazione funebre dedicata a Quinlan da Marlene Dietrich in *L'infernale Quinlan*: "A modo suo era un grand'uomo... Ma che importa quello che si dice di un morto?".

Jean-Pierre Berthomé

The Third Man is emblematic of a lost Europe, shattered by the Second World War, that looks for new landmarks along the roads of the Cold War. It is a novelistic vision of a devastated world. Although set in Berlin and not Vienna, that same world was simultaneously presented by Billy Wilder as satire in *A Foreign Affair* while Roberto Rossellini illustrated its despair in Germania anno zero.

On the surface, the Vienna where Holly Martins (Joseph Cotten) arrives at the

beginning of the film is distinctly divided in four Allied zones, but beneath its surface is a labyrinth of sewers forming a second geography of the city. In reality, Vienna is a cosmopolitan no man's land, an ambivalent terrain in which tracks are lost and certainty confounded, the kingdom of betrayal and misunderstanding. Almost no one is who he says or seems to be. The dead are not dead, and medicine is a killer.

The film marked the triumph of writer Graham Greene, who used the story for film before publishing it as a novel. It was also an equal achievement for director of photography Robert Krasker, who adapted the expressionist aesthetics of film noir to British cinema, and especially for Carol Reed, who transitions effortlessly from the bizarre to the melancholic.

And then there is Orson Welles. Just two years before he had signed a contract with producer Alexander Korda for making and/or performing in three films. Several projects came up but all fell through until Korda offered Welles the part of Harry Lime, which co-producer David O. Selznick would have preferred to have been played by Noël Coward. It was a slim role (just ten days of shooting along the streets of Vienna and at a London studio), but Welles needed funding for his *Othello* and knew that Lime was crucial to the film, even if he only appears in the second part of it. Lime is the character that all the others talk about when he is not on the screen. His performance is, in fact, unforgettable as a cynical and miserable fallen angel. An ambiguous double that would haunt him for roughly a decade both on the radio and television. Reed's film and Krasker's images would become a source of visual inspiration for Welles, which can be seen in *Mr. Arkadin*, *Touch of Evil* and *The Trial*. And perhaps even in Marlene Dietrich's celebrated last words on Quinlan in *Touch of Evil*: "He was some kind of a man... What does it matter what you say about people?".

Jean-Pierre Berthomé

WOMAN ON THE RUN

USA, 1950 Regia: Norman Foster

■ T. it.: *Il mistero del marito scomparso*. Sog.: dal racconto *Man on the Run* di Sylvia Tate. Scen.: Alan Campbell, Norman Foster. F.: Hal Mohr. M.: Otto Ludwig. Scgf.: Boris Leven. Mus.: Arthur Lange, Emil Newman. Int.: Ann Sheridan (Eleanor Johnson), Dennis O'Keefe (Daniel Leggett), Robert Keith (ispettore Ferris), Ross Elliott (Frank Johnson), John Qualen (Maibus), Frank Jenks (detective Shaw), Victor Sen Yung (Sammy Chung), Jane Liddell (la ragazza), J. Farrell McDonald (il capitano), Steven Geray (dottor Hohler). Prod.: Howard Welsch per Fidelity Pictures Corporation ■ 35mm. D.: 89'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: UCLA Film & Television Archive ■ Restaurato in 35mm da UCLA Film & Television Archive con il finanziamento di Film Noir Foundation. Restauro eseguito a partire da un duplicato negativo nitrato 35mm, una copia combinata positiva nitrato 35mm e una copia combinata acetato 35mm. Lavorazioni effettuate da Film Technology Company, Audio Mechanics, DJ Audio e Simon Daniel Sound. Un ringraziamento particolare a BFI, The Hollywood Foreign Press Association e Universal Pictures / *Restored by UCLA Film & Television Archive with funding by the Film Noir Foundation. Preserved from a 35mm nitrate dupe negative, a 35mm nitrate composite print and a 35mm acetate composite print. Laboratory services by Film Technology Company, Audio Mechanics, DJ Audio, and Simon Daniel Sound. Special thanks to BFI, The Hollywood Foreign Press Association, Universal Pictures*

Girato in buona parte nei crudi quartieri proletari della San Francisco degli anni Cinquanta, *Woman on the Run* si incentra sul personaggio interpretato da Ann Sheridan, una donna arguta e disincantata alla ricerca del marito (dal quale è separata) improvvisamente scomparso dopo aver assistito a un omicidio legato al mondo della malavita.

Reduce da una serie di ruoli deludenti alla Warner Bros., Sheridan rilevò il proprio contratto e passò alla neonata compagnia indipendente Fidelity Pictures nel tentativo di rilanciarsi come protagonista. Il risultato fu *Woman on the Run*, nel quale Sheridan offre un tour de force interpretativo affiancata con altrettanta bravura da Dennis O'Keefe, Robert Keith e Ross Elliott nei ruoli secondari.

Il regista Norman Foster, già pupillo di Orson Welles, era appena tornato a Hollywood dopo una sfilza di successi in Messico e seppe cogliere senza sforzo apparente lo spirito frenetico della sceneggiatura di Alan Campbell. Le scene girate in esterni nella Bay Area – oltre alla sequenza d'apertura a Bunker Hill e alla drammatica scena culminante al Santa Monica Pier – furono splendidamente fotografate da Hal Mohr, conferendo alla produzione un realismo e un'atmosfera che i film dell'epoca girati in teatro di posa non potevano sperare di eguagliare.

Al botteghino, malgrado una buona partenza accompagnata da recensioni positive, *Woman on the Run* vide crollare il numero di spettatori anche a causa di una bizzarra campagna promozionale che lo lanciò come film per donne: “penetrante indagine sul fallimento del matrimonio moderno”. Caduto presto nel dimenticatoio, il film è stato a lungo e ingiustamente sottovalutato: come ha osservato il presidente e fondatore della Film Noir Foundation Eddie Muller: “Se *Woman on the Run* fosse stato di Raoul Walsh, Joseph H. Lewis o Don Siegel, sarebbe stato riscoperto decenni fa e celebrato come capolavoro minore”.

Per anni si è pensato che un restauro di *Woman on the Run* fosse impossibile a causa di un incendio che aveva distrutto quella che si credeva essere l'unica copia esistente. È stata così intrapresa una ricerca a livello mondiale, premiata dalla scoperta di duplicati degli elementi originali del film negli archivi del British Film Institute.

Steven K. Hill

Shot largely among the gritty working class landscapes of mid-century San Francisco, Woman on the Run spotlights Ann Sheridan as an acerbic wise-cracking wife in search of her estranged husband who suddenly disappears after witnessing a gangland assassination.

After suffering through a series of disappointing roles at Warner Bros., Sheridan bought out her remaining contract and turned to the upstart independent Fidelity Pictures in an attempt to re-establish her career as a leading lady. The resultant film was Woman on the Run, and Sheridan delivers a tour-de-force performance, aided by equally strong turns by Dennis O'Keefe, Robert Keith, and Ross Elliott in the supporting roles.

Director Norman Foster, a former protégé of Orson Welles, had just returned to Hollywood after helming a successful string of features in Mexico and captured the anxiety-driven mood of Alan Campbell's screenplay with seemingly effortless dexterity. The Bay Area location filming – in addition to the opening sequence shot in Bunker Hill and the dramatic climax staged at the Santa Monica Pier – was beautifully shot by esteemed cinematographer Hal Mohr and adds atmospheric realism to the production that studio-bound efforts of the era could not hope to match.

Although the film opened strongly amidst positive critical reviews, attendance dwindled precipitously due in part to a bizarre advertising campaign that touted the movie as a woman's picture: “a probing study of the failure of modern marriage”. Quickly falling into obscurity, the film has been long and unjustly neglected, compelling Film Noir Foundation founder and president Eddie Muller to remark that “If Woman on the Run had been directed by Raoul Walsh or Joseph H. Lewis or Don Siegel, it would have been rediscovered decades ago and heralded as a minor masterpiece”.

For years it was believed that a restoration of Woman on the Run was impossible after the last known surviving print of this film was destroyed in a studio fire.

An exhaustive worldwide search was eventually rewarded with the discovery of duplicate pre-print elements in the vaults of the British Film Institute.

Steven K. Hill

KISS ME KATE - 3D

USA, 1953 Regia: George Sidney

■ T. it.: *Baciami Kate!* Scen.: Dorothy Kingsley. F.: Charles Rosher. M.: Ralph E. Winters. Scgf.: Cedric Gibbons, Urie McCleary. Mus.: Cole Porter, Saul Chaplin, André Previn, Kathryn Grayson (Lilli Vanessi 'Katherine'), Howard Keel (Fred Graham 'Petruchio'), Ann Miller (Lois Lane 'Bianca'), Keenan Wynn (Lippy), Bobby Van ('Gremio'), Tommy Rall (Bill Calhoun 'Lucentio'), James Whitmore (Slug), Kurt Kasznar ('Baptista'), Bob Fosse ('Hortensio'), Ron Randell (Cole Porter), Willard Parker (Tex Callaway), Dave O'Brien (Ralph), Claud Allister (Paul), Ann Codee (Suzanne). Prod.: Jack Cummings per Metro-Goldwyn-Mayer Corp. ■ DCP. D.: 110'. Col. Versione inglese / *English version*
■ Da: Warner Bros. ■ Restaurato in 2K a partire dal negativo originale immagine AnSCO 35mm colore occhio destro/sinistro. Copia master completata nel 2015 presso la Warner Bros. Motion Picture Imaging di Burbank / *Restored in 2K from the 35mm AnSCO color right eye and left eye original camera negatives. Mastering completed in 2015 at Warner Bros. Motion Picture Imaging in Burbank*

Brush Up Your Shakespeare cantano due clowneschi gangster in uno dei numeri più gustosi di *Kiss Me Kate*, ma quel che qui viene rispolverato, pur se tutto il film gira intorno a una messinscena della *Bisbetica domata*, sembrano soprattutto vecchie memorie di *screwball comedy*. Lui, un pigmalione in giacca da camera, e lei, una bionda indocile, sono teatranti divorziati, litigiosi ma ancora innamorati, un po' come in *Ventesimo secolo*; lei sta per riaccasarsi con un bovaro texano, un po' come in *L'orribile verità*, e allora lui s'ingegna

a trattenerla sentenziando che "non è quella la vita per te, tu appartieni al teatro", quasi un'eco del "tu appartieni al giornale" con cui Cary Grant induceva Rosalind Russell a scaricare il rivale in *His Girl Friday*. Intendiamoci, la differenza (di tempo, di *timing*, di stile) tra questo 'musical di rimatrimonio' e i modelli è siderale, le memorie sono solo puntelli conficcati qua e là per sostenere, con tocchi di comicità e di *romance*, un discorso che è sostanzialmente altro. Il discorso è musicale, coreografico, scenografico: *Kiss Me Kate* porta sullo schermo la partitura e gli *hits* di uno dei successi teatrali di Cole Porter, Hermes Pan coadiuvato da un esordiente Bob Fosse disegna numeri di stravagante eleganza, e inoltre "il film viene girato in 3D, anche se poi quasi tutti lo vedranno proiettato piatto, e valorizza una scenografia giocata tra il realismo del fuori scena e la stilizzazione quasi metafisica dell'impianto scenico" (Piero Pruzzo). Il 3D è, occasionalmente, l'effetto facile d'una brocca o d'una banana lanciati verso il pubblico a infrangere la quarta parete, ma è anche un uso dello spazio più accorto di quanto faranno altri film chiamati a utilizzare la nuova tecnologia: i numeri backstage si dispiegano tra stretti corridoi, sottoscala e camerini, esaltando l'effetto di fuga prospettica. Gli interpreti, a loro volta, si dispongono secondo una geometria sentimentale di gusto molto *vintage*. Howard Keel è il consueto amabile bisteccone con voce di baritono, Kathryn Grayson una cosina con voce di non si sa bene cosa, e, poco spiegabile che sia, il pubblico d'epoca trovava molto decorativi i loro *couplets* e i loro abbracci; cosicché pare naturale che il bisteccone continui a preferire la cosina, lasciandosi dietro la scatennata puledra Ann Miller, mozzafiato nel numero *Too Darn Hot*, dove canta e slancia le gambe a tutto favore di 3D, salendo e scendendo da tavoli, sgabelli e librerie d'un magnifico appartamento newyorkese made in MGM.

Paola Cristalli

Brush Up Your Shakespeare sing two clownish gangsters in one of Kiss Me Kate's tastiest numbers, but what's really brushed up here, even if the whole film revolves around a staging of The Taming of the Shrew, it's above all old memories from screwball comedies. Him, a mentor in a smoking jacket, and her, an unruly blonde, two divorced theatre actors, quarrelsome but still in love, a little like in Twentieth Century; she's about to get married again to a Texan cattleman, a little like in The Awful Truth, so he strives to hold onto her with the line "It won't work, Lilli, you belong in the theatre", almost an echo of the "I need you, you need me, the newspaper needs both" with which Cary Grant tries to convince estranged wife Rosalind Russell to dump his rival in His Girl Friday. Mind you, the difference (in tempo, in timing, in style) between this 'remarriage musical' and its narrative influences is stellar; the memories are just pillars stuck here and there to support, with touches of comedy and romance, a substantially different discourse. The discourse is musical, choreographic, scenographic: Kiss Me Kate brings to the silver-screen the musical score and hit songs from one of Cole Porter's biggest theatrical successes, Hermes Pan assisted by newcomer Bob Fosse realise numbers of extravagant elegance, and furthermore "the film is shot in 3D, even if almost everyone will see it screened normally, enhancing a scenography that moves between off-stage realism and an almost metaphysical stylisation of the scenery" (Piero Pruzzo). The 3D is, occasionally, the easy effect of a pitcher or a banana thrown towards the audience to break the fourth wall, but it consists also in a more careful use of space compared to other films that will use this new technology: the backstage numbers unfold through narrow hallways, under stairs and in dressing rooms, enhancing the effect of the vanishing perspective. The actors, in turn, are arranged according to a rather vintage sentimental geometry. Howard Keel is the usual lovable hunk with a baritone voice, Kathryn Grayson is a wisp of a thing with



Kiss Me Kate

her usual undecided-tone voice and, as unexplainable as it may be, the public of the time enjoyed a lot the spectacle of their couplets and embraces; therefore, it seems only natural that the hunk prefer the little wisp, forgetting about the wild filly that is Ann Miller, herself breathless in the number Too Darn Hot, where she sings and slings her legs about for the full benefit of 3D, over tables, stools and bookcases of a magnificent New York apartment made in MGM.

Paola Cristalli

Trilogia di Apu *The Trilogy of Apu*

Quando la Criterion Collection ha iniziato a lavorare a questo restauro con l'Academy Film Archive, nel 2013, i negativi conservati in magazzino non erano stati visti per vent'anni. In effetti molte parti si erano letteralmente incenerite, e ciò che restava era fragilissimo a causa del degrado, del calore e delle sostanze contaminanti a cui

erano stati esposti i materiali. Le code erano spesso assenti dai rulli. Si erano però conservate porzioni significative di pellicola, dalle quali si sono potute ricavare immagini di alta qualità.

Il materiale è stato affidato a L'Immagine Ritrovata di Bologna: i tecnici sono riusciti a reidratare la friabile pellicola usando una soluzione speciale e hanno poi riparato fisicamente gli elementi: quasi mille ore di meticoloso lavoro manuale in cui sono state ricostruite perfino le perforazioni ai lati della pellicola e sono stati rimossi i residui di col-

la e nastro adesivo. Negli interpositivi e nei controtipi negativi conservati presso Janus Films, Academy, Harvard Film Archive e BFI, i tecnici hanno trovato eccellenti sostituti per le sezioni inutilizzabili o mancanti dei negativi originali. Alla fine, il quaranta per cento di *Pather Panchali* e oltre il sessanta per cento di *Aparajito* sono stati restaurati direttamente dai negativi originali. Poiché i due rulli superstiti di *Apur Sansar* erano troppo danneggiati, il film è stato integralmente restaurato a partire da un interpositivo e da un controtipo negativo.

When the Criterion Collection began working on this restoration with the Academy Film Archive in 2013, the negatives were in storage and hadn't been seen in twenty years. Many portions were indeed burned to ash, and what remained was startlingly fragile, thanks to deterioration and the heat and contaminants the elements had been exposed to. Head and tail leaders were often missing from reels. Yet significant portions survived, from which high-quality images might be rendered.

This material was entrusted to L'Immagine Ritrovata in Bologna. There, technicians successfully rehydrated the brittle film using a special solution and then they set about physically repairing the elements. This meant almost a thousand hours of meticulous hand labor, which even included rebuilding the perforation holes on the sides of the film and removing melted tape and glue. Using fine-grain masters and duplicate negatives preserved by Janus Films, the Academy, the Harvard Film Archive, and the British Film Institute, the technicians found excellent replacements for the unusable or missing sections of the original negatives. In the end, 40 percent of Pather Panchali and over 60 percent of Aparajito were restored directly from the original negatives. The two surviving reels of Apur Sansar were too damaged to be used in the restoration, so all of that film was restored from a fine-grain master and a duplicate negative.

PATHER PANCHALI

India, 1955 Regia: Satyajit Ray

■ T. it.: *Il lamento sul sentiero*. T. int.: *Song of the Little Road*. Sog.: dal romanzo omonimo di Bibhutibhushan Banerjee. Scen.: Satyajit Ray. F.: Subrata Mitra. M.: Dulal Dutta. Scgf.: Bansi Chandragupta. Mus.: Ravi Shankar. Int.: Kanu Banerjee (Harihar, padre di Apu), Karuna Banerjee (Sarbjaya, madre di Apu), Subir Banerjee (Apu), Chunibala Devi (Indir Thakrun), Uma Das Gupta (Durga), Runki Banerjee (Durga piccola), Reba Devi (Sejo Thakrun), Aparna Devi (la moglie di Nilmoni), Tuli Chakraborty (Prasanna), Haren Banerjee (Chinibas). Prod.: Government of West Bengal ■ DCP. D.: 125'. Bn. Versione bengalese con sottotitoli inglesi / Bengali version with English subtitles ■ Da: Criterion

Primo film di Satyajit Ray, girato con un budget irrisorio. È il primo dei tre capitoli della storia di Apu, della quale Ray ignorava, mentre si accingeva a raccontarla, che avrebbe dato luogo a una trilogia. Ed è il primo autentico film d'autore del cinema indiano, totalmente estraneo ai generi e alle regole tradizionali della produzione nazionale. Da notare, specialmente, la completa assenza di canzoni. In cerca d'universale, il film tenta di trovarlo nella descrizione d'un contesto assai particolare: uno sperduto villaggio del Bengala d'inizio secolo, minuscolo frammento d'un mondo dove equilibrio e ritualità secolare sono ancora ben presenti, sia pure già avviati a una mutazione profonda e irreversibile. (Tant'è che i riti religiosi non sono più sufficienti ad assicurare il sostentamento di coloro che li officiano). Apu, figlio di un bramino impoverito ma ancora pieno di sogni e d'ottimismo e di una madre indurita dalle difficoltà quotidiane, apre gli occhi sul mondo all'interno di una famiglia dove i genitori sono spesso in conflitto, ma anche circondato dalla grande pace del villaggio. Scopre intorno a sé un mondo di relazioni e di credenze che sembra vivere ancora in una sorta d'eternità.

Ma questa eternità sta volgendo alla fine: è destinata a infrangersi presto, e di questa frattura ci parleranno meglio le future esperienze di Apu. Per ora, un'apparente immobilità, un'apparente serenità coprono con una coltre di silenzio i fruscii d'una intensa agitazione sotterranea: è una sensazione palpabile, comunicata da un film che, prima tappa d'un lungo romanzo di formazione, si chiude, in modo assai significativo, con l'inizio di un viaggio. Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma*. Les films, Robert Laffont, 1992

Satyajit Ray's first film was made with an absurdly small budget. It is the first of three chapters of the story of Apu, which when Ray set out to make it he had no idea that it would have turned into a trilogy. It is the first Indian film d'auteur, totally unrelated to the traditional rules and genres of national production. Especially of note is that there are no songs. Looking for the universal, the film finds it in the description of a very particular context: a remote Bengali village at the beginning of the century, a tiny fragment of a world where ancient rituals and balance still persist, even if already on the path to irreversible and profound change. (So much so that religious rites are no longer sufficient for the livelihood of officiators). Apu, the son of an impoverished Brahmin who is still full of dreams and optimism and a mother hardened by the difficulties of daily life, awakens to the world in a family where his parents are often in conflict while being surrounded by a vastly peaceful village. He discovers a world of relations and beliefs that seem to still be part of eternity. But this eternity is coming to an end: it soon will shatter, and Apu's future experiences will illustrate better its fragmentation. For now, an apparent stillness and serenity draw a silent cover over the rustling of intense subterranean unrest: a palpable sensation communicated by a movie that is the first stage of a long coming-of-age story and that ends significantly with the beginning of a journey.

Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma*. Les films, Robert Laffont, 1992



Pather Panchali

APARAJITO

India, 1956 Regia: Satyajit Ray

■ T. it.: *L'invitto*. T. int.: *The Unvanquished*. Sog.: tratto dai romanzi *Pather Panchali* e *Aparajito* di Bibhutibhusan Banerjee. Scen.: Satyajit Ray. F.: Subrata Mitra. M.: Dulal Dutta. Scgf.: Bansi Chandragupta. Mus.: Ravi Shankar. Int.: Kanu Banerjee (Harihar, padre di Apu), Karuna Banerjee (Sarbjaya, madre di Apu), Pinaki Sengupta (Apu studente), Smaran Ghosal (Apu adolescente), Ramani Sengupta (Bhabataran), Charuprakash Ghosh (Nanda-babu), Subodh Ganguli (il preside), Moni Srimani (l'ispettore scolastico), Hemanta Chatterjee (l'insegnante). Prod.: Epic Productions ■ DCP. D.: 109'. Bn. Versione bengalese con sottotitoli inglesi / Bengali version with English subtitles ■ Da: Criterion

Pensare a qualcuno significa farne tornare un'immagine su uno sfondo di assenza (il suo corpo). È un primo modo per Ray – e soprattutto in *Aparajito*, tra la madre e il figlio, la cam-

pagna e la città – di riparare un vuoto, di colmare il divario delle distanze, reali e affettive, tra il corpo lontano (l'esterno) e la sua immagine vicina (all'interno). È un modo di far tornare l'altro, di renderlo presente, ma è anche, tramite il gioco di sostituzione tra il dentro e il fuori (un'immagine al posto del corpo), il compimento di una prima elaborazione del lutto. In *Aparajito*, il volto severo e pensoso della madre emerge sempre in chiusura di un movimento di macchina che abbraccia il corpo nella sua interezza. Al primo piano del volto non si giunge mai attraverso il montaggio ma grazie alla cinepresa, che ne fa il punto di sospensione narrativo in cui si dissolve sistematicamente il flusso di una sequenza (la sua conclusione aperta), come se il pensiero del personaggio (rivolto ad Apu, altrove) si sciogliesse placidamente e amaramente in una lunga dissolvenza al nero, annunciatrice della sua stessa scomparsa.

Per Ray, fare un'immagine – meglio: avere un'immagine – è pensare a qualcuno, è proporre un mondo che, nel

prolungamento naturale di tale operazione, fa sentire stranamente vicino chi si è perso di vista. La carica sensibile delle immagini di *Aparajito* consiste in quella leggera e discreta piega del pensiero che presiede a qualsiasi iscrizione di un'immagine nel reale. Se in Ray si incontra il reale, non è tanto perché ci si pensa prima di andarci (la ritrosia prudente), quanto perché l'esperienza del mondo (celebrare la sua presenza) fa che prima o poi ci si metta a pensarlo: un altro modo per il soggetto di storizzarsi in esso attraverso l'esperienza della morte. Perché partire, perdere di vista l'altro nella prospettiva di un lungo viaggio, è davvero sentir passare dentro di sé il flusso della morte che solo il pensiero può riassorbire. Se un personaggio si abbandona al pensiero, la sensazione della morte è già in lui. Per Ray, l'elaborazione del lutto, all'inizio del pensiero, è il legame tra il soggetto e il mondo.

Charles Tesson, *Satyajit Ray*, Cahiers du Cinéma, Paris 1992

Thinking of someone means making that person come back as an image on a backdrop of absence (their body). It is Ray's first approach – and especially in Aparajito, between mother and son, countryside and city – to filling a void, to bridging the gap between distances, both real and emotional, between a distant body (the outside) and its nearby image (within). It is a way of making the other come back, make him present, but it is also, with the exchange of inside and outside (an image instead of a body), the consummation of a first phase of mourning. In Aparajito, the stern and pensive face of the mother emerges at the end of a camera motion that embraces the whole body. Facial close-ups are not the result of editing but of the camera, making it a point of narrative ellipsis into which the flow of a sequence systematically fades (its open conclusion), as if the character's thought (of Apu, elsewhere) dissolves quietly and bitterly in a long fade to black, heralding her own death.

For Ray, making an image – or better: having an image – is thinking of

someone, is offering a world that, in the natural extension of such a process, makes us feel strangely closer to the person we have lost sight of. The loaded feeling of Aparajito's images stems from that light, discreet turn of thought presiding over any image's inscription in reality. If in Ray reality is met, it is not so much due to thinking about it before getting there (prudent reluctance) as much to the experience of the world (celebrating its presence) making it so that sooner or later one thinks about it: another way for the character to historicize him or herself in it via the experience of death. Because leaving, losing sight of another within the perspective of a long trip, means truly feeling the flow of death pass through you that only the mind can then reabsorb. If a character abandons himself to thought, the sensation of death is already within him. For Ray, processing mourning, at the thought's beginning, is the connection between the character and the world.
Charles Tesson, Satyajit Ray, *Cahiers du Cinéma*, Paris 1992

APUR SANSAR

India, 1959 Regia: Satyajit Ray

■ T. it.: *Il mondo di Apu*. T. int.: *The World of Apu*. Sog.: tratto dal romanzo *Aparajito* di Bibhutibhusan Banerjee. Scen.: Satyajit Ray. F.: Subrata Mitra. M.: Dulal Dutta. Scgf.: Bansi Chandragupta. Mus.: Ravi Shankar. Int.: Soumitra Chatterjee (Apu), Sharmila Tagore (Aparna), Alok Chakraborty (Kajal, il figlio di Apu), Swapan Mukherjee (Pulu), Dhires Majumdar (Sasinarayan), Sefalika Devi (la moglie di Sasinarayan), Tusar Banerjee (lo sposo), Abhijit Chatterjee (Murari). Prod.: Satyajit Ray Productions ■ DCP. D.: 105'. Bn. Versione bengalese con sottotitoli inglesi / Bengali version with English subtitles ■ Da: Criterion

In Ray, la volontà di collocare l'uomo nel suo ambiente fisico fa sì che lo spettatore trovi più poetico un film come *Pather Panchali* in cui la natura è protagonista essenziale. *Apur Sansar*

non potrebbe possedere una simile semplicità. Ray vi descrive con maggior rigore i rapporti umani, interrogandosi sul difficile tentativo di accordarsi con un mondo 'altro' già raggiunto dalla modernità. Il suo personaggio, in cerca di lavoro e alloggio, sperimenta il difficile passaggio alla maturità.

Ray non manca di mostrare la persistenza in India di un'arte dello spettacolo senza rapporto con la vita, dal teatro popolare in *Pather Panchali* al cinema in *Apur Sansar*, patetiche rappresentazioni ridotte a caricatura di un mondo affascinante.

Perché l'arte di Ray sta proprio nella ricerca di una verità poetica. L'amore non si esprime attraverso i raffinati intrecci dei dialoghi o l'elaborata costruzione di un racconto, ma nel movimento di un capo reclinato, di una donna che si pettina, in uno scambio di sguardi o di risa. Senza tuttavia che vi sia nulla di neorealista in una storia che condensa in sé una fortissima carica simbolica. Ray sa riassumere in trenta brevi inquadrature l'intera attività di una giornata così come sa restituire il peso di un'attesa tramite la lentezza sa-

pientemente calibrata dei movimenti di macchina. Non credo che sogni di filmare novanta minuti della vita di un uomo medio. I suoi paesaggi – la superficie dell'acqua increspata dal volo degli uccelli, lo stormire delle foglie al vento, il ronzio dei fili elettrici – incontrano la vibrazione dei pali di ferro di *L'eclisse* e tutto il suo finale, e sono visti da uno sguardo ugualmente contemplativo. La calura madida dell'India, i suoi cieli pesanti e gravidi di temporali sono la cornice opprimente del film, splendidamente restituita dalla fotografia di Subrata Mitra.

Michel Ciment, *Le Monde de Satyajit Ray*, "Positif", n. 59, marzo 1964

With Ray, the desire to put man in his physical environment means that the viewer finds a film like Pather Panchali, where nature is the star, more poetic. Apur Sansar couldn't have such simplicity. Ray describes human relationships more precisely, questioning the difficulty of reconciling with 'another' world in which modernity already exists. His character, in search of work and lodgings, experiences the difficult transition to adulthood.



Apur Sansar

Ray doesn't fail to show the persistence in India of forms of entertainment with no relationship with life: from popular theater in Pather Panchali to cinema in Apur Sansar, touching representations of a fascinating world reduced to caricature. Because Ray's art lies precisely in the search for poetic truth. Love cannot be expressed through the fine interweaving of dialogue or the elaborate construction of a story, but in the movement of a tilted head, a woman brushing her hair, in an exchange of looks or laughter. Without, however, there being anything neorealistic in a story that condenses within it tremendous symbolic power. Ray knows how to sum up in thirty short frames the entire business of a day and how to show the weight of expectation through the expertly gauged slowness of the camera movements. I don't believe that he dreams of filming ninety minutes in the life of an average man. In an equally contemplative view, his landscapes – the surface of water rippled by the flight of birds, the rustling of leaves in the wind, the hum of electricity lines – echo the vibration of the iron posts in L'eclisse and its end. The clammy heat of India and its skies heavy with thunderstorms are the oppressive setting of the film, beautifully conveyed by the photography of Subrata Mitra.

Michel Ciment, *Le Monde de Satyajit Ray*, "Positif", n. 59, March 1964

PORTRAIT OF GINA

USA, 1958 Regia: Orson Welles

■ T. alt.: *Viva Italia*. Scen.: Orson Welles. Int.: Gina Lollobrigida, Orson Welles, Vittorio De Sica, Rossano Brazzi, Anna Gruber, Paola Mori (se stessi). Prod.: Leonard H. Goldenson per ABC ■ 35mm. D.: 27'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Claude Fusée

Portrait of Gina (o *Viva Italia*, ambedue i titoli sono inventati dai distributori postumi) fa parte degli innumerevoli film abbandonati da Welles a vari stadi di compimento e scoperti

dopo la sua morte. Nel desiderio di ritrovare in televisione il ruolo pioniere che aveva incarnato vent'anni prima alla radio, Welles moltiplica negli anni Cinquanta i tentativi di ritagliarsi uno spazio, sia nel documentario sia nel genere di finzione. Tra le riprese di *Rapporto confidenziale* (1954-1955) e di *L'infernale* Quinlan (1957) Welles aveva diretto per la televisione privata inglese *Around the World with Orson Welles*, una serie di documentari girati in vari paesi europei. Tornato in Italia all'inizio del 1958, Welles convince il canale televisivo americano ABC a commissionargli una nuova serie, *Orson Welles at Large*, la cui prima puntata sarà un ritratto dell'Italia ostentatamente incentrato sull'attrice Gina Lollobrigida.

Il film è un patchwork di scene la cui fragile coerenza poggia esclusivamente sugli interventi di Welles, al contempo giornalista sul campo e ospite del programma. È soprattutto un autoritratto dello stesso Welles, che manipola abilmente le risposte dei suoi interlocutori, in modo tale che tutti, da Rossano Brazzi a Vittorio De Sica o a Gina Lollobrigida, sembrano illustrare la difficoltà di far riconoscere il proprio talento in patria.

Rifiutato da ABC, il documentario non viene trasmesso e il progetto della serie sarà abbandonato. A lungo considerato perduto, il film è stato ritrovato quasi trent'anni dopo in un baule lasciato da Welles all'Hotel Ritz di Parigi. Viene quindi proiettato nel 1986 alla Mostra di Venezia, ma Gina Lollobrigida, scontenta del risultato, ne fa vietare qualsiasi ulteriore diffusione ufficiale.

Jean-Pierre Berthomé

Portrait of Gina (o *Viva Italia*, both titles created posthumously by distributors) is one of the many incomplete films by Welles discovered after his death. With a desire to recapture the pioneering role that radio had twenty years earlier, Welles multiplied his efforts in the 1950s to make a space for himself

in television both with documentaries and fictional work. Between filming Mr. Arkadin (1954-1955) and Touch of Evil (1957) Welles had directed for commercial English television Around the World with Orson Welles, a series of travelogues shot in different European countries. Once back in Italy at the beginning of 1958, Welles convinced American television channel ABC to commission a new series, Orson Welles at Large, the first episode of which was to be a portrait of Italy with a focus on the actress Gina Lollobrigida.

The film is a fragile patchwork of scenes unified only by the commentary of Welles, who is simultaneously field reporter and program host. Most of all, it is a self-portrait of Welles himself. He skillfully manipulates the answers of the people he interviews so that all of them, from Rossano Brazzi to Vittorio De Sica or Gina Lollobrigida, appear to demonstrate the difficulty of receiving recognition for their talent in their own country. Rejected by ABC, the documentary was never broadcast, and the series was abandoned. Long believed to be lost, the film was discovered thirty years later in a trunk that Welles had left behind at the Hotel Ritz in Paris. It was screened in 1986 at the Venice Film Festival, but Gina Lollobrigida, who was unhappy with the film, had all further screenings of it banned.

Jean-Pierre Berthomé

UNSEEN LOLLO

Italia, 1958 Regia: Orson Welles

■ DCP. D.: 4' (estratto, dai 12' conservati). Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: Fondo Welles di Cinemazero (Pordenone) ■ Scansione 2K da pellicola 35mm effettuata da Cinemazero / 2K scan from 35mm print by Cinemazero

Una strana struttura quella di *Portrait of Gina/Viva Italia*, dove a fronte di una durata complessiva di circa trenta minuti, bisogna attendere fino alla fine

l'apparizione dell'attrice sullo schermo, per assistere a un incontro con il regista di poco più di quattro minuti. Dal materiale in questione, ci accorgiamo però di quanto in realtà l'incontro sia durato un po' di più e di quante cose abbia deciso di tacere Welles, ponendo in secondo piano la figura della Lollobrigida ma utilizzandone l'icona per descrivere un periodo preciso della società italiana, e, come d'uso, presentare la sua personalissima visione del mondo. I diversi ciak del rullo svelano più di quanto poi non faccia lo stesso documentario, fornendo un gustoso retroscena di questo originale incontro: la Lollobrigida – addirittura rabbiosa con il fisco italiano – appare anche materna, dolce, ingenua, mentre Welles – esprimendosi talvolta in perfetto italiano – scherza caustico, domandando a tamburo battente, pur di avere la risposta attesa. Operatore, dai ciak inquadrati, un tal Bava... Presenti nel fondo Welles di Cinemazero (depositato presso l'Archivio Cinema del Friuli Venezia Giulia/La Cineteca del Friuli), anche altri materiali di lavorazione di *Portrait of Gina/Viva Italia*, con le interviste a Rossano Brazzi, Vittorio De Sica, Anna Gruber e i disegni di Saul Steinberg.

Riccardo D. Costantini

Portrait of Gina/Viva Italia has a strange construction: it lasts thirty minutes, and the actress does not appear on the screen until the very end for an exchange with the director that lasts only four minutes. From the material in question, we can tell that the meeting actually lasted a little bit longer and that Welles decided not to mention a number of things, placing Lollobrigida in the background but using her image to describe a specific period of Italian society and, as was his habit, present his very personal vision of the world. The numerous clapperboards reveal more than the documentary itself, providing an appetizing background for this unique encounter: Lollobrigida – really angry with the Italian tax authorities – appears maternal, sweet and

naive while Welles – sometimes talking in perfect Italian – jokes bitterly, questioning like a beating drum just to have the answer he expects. From the clapperboards it appears that the cameraman was a certain Bava... Part of the Welles archive of Cinemazero (kept at the Archivio Cinema del Friuli Venezia Giulia/La Cineteca del Friuli) are also other working materials of Portrait of Gina/Viva Italia, with interviews of Rossano Brazzi, Vittorio De Sica, Anna Gruber and Saul Steinberg's drawings.

Riccardo D. Costantini

ROCCO E I SUOI FRATELLI

Italia, 1960 Regia: Luchino Visconti

■ T. int.: *Rocco and His Brothers*. Sog.: Luchino Visconti, Vasco Pratolini, Suso Cecchi d'Amico, dal romanzo *Il ponte della Ghisolfia* di Giovanni Testori. Scen.: Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli. F.: Giuseppe Rotunno. M.: Mario Serandrei. Scgf.: Mario Garbuglia. Mus.: Nino Rota. Int.: Alain Delon (Rocco Parondi), Annie Girardot (Nadia), Renato Salvatori (Simone Parondi), Katina Paxinou (Rosaria Parondi), Roger Hanin (Duilio Morini), Paolo Stoppa (Cerri), Suzy Delair (Luisa), Claudia Cardinale (Cinetta Giannelli), Spiros Focas (Vincenzo Parondi), Max Cartier (Ciro Parondi), Corrado Pani (Ivo), Rocco Vidolazzi (Luca Parondi). Prod.: Titanus, Films Marceau ■ DCP. D.: 177'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e The Film Foundation ■ Restaurato in 4K da Cineteca di Bologna in collaborazione con Titanus, TFI Droits Audiovisuels e The Film Foundation presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata. Restauro finanziato da Gucci e The Film Foundation / Restored in 4K by Cineteca di Bologna in association with Titanus, TFI Droits Audiovisuels and The Film Foundation at L'Immagine Ritrovata laboratory. Restoration with funding provided by Gucci and The Film Foundation

Diverse parti del negativo erano gravemente compromesse dalla muffa e sono state sostituite con un controtipo positivo dell'epoca. Dopo la prima proiezione alla Mostra del Cinema di Venezia del 1960 due sequenze furono tagliate per ordine rispettivamente della procura del tribunale e della censura. In questa versione restaurata entrambe sono state reinserite. È stata reintegrata anche una scena precedentemente eliminata dall'ultimo rullo e ritrovata nella copia di prima generazione preservata dall'ASAC. La fase di grading è stata supervisionata dal direttore della fotografia Giuseppe Rotunno.

Several areas of the negative were so badly damaged by mold that they had to be replaced with sections from a vintage dupe positive. After the film's debut at the Venice Film Festival in 1960, two shots were edited by order of the public prosecutor's office and the board of censors. In this restored version, both sequences are unabridged. A previously removed scene from the last reel, found in the first-generation print preserved by ASAC, is also included in the restoration. The color correction work was supervised by Giuseppe Rotunno, the film's original director of photography.

Oggi *Rocco e i suoi fratelli* è considerato uno dei capolavori del cinema italiano. Eppure durante le riprese e dopo la sua uscita fu osteggiato in tutti i modi dalle forze allora al governo, diventando un caso su cui l'opinione pubblica italiana si confrontò e si spaccò. Sulla soglia degli anni Sessanta, l'Italia viveva la crisi dei governi di centrodestra e la contemporanea crescita del Partito socialista. La trasformazione sociale e di costume che la società stava vivendo spingevano verso una svolta politica che porterà, nel 1962, al primo governo di centrosinistra. È in quella fase cruciale che esplosero conflitti ideologici, reazioni violente, dibattiti tra conservatori e progressisti e il cinema diventò un importante terreno di scontro.



Sul set di *Rocco e i suoi fratelli* (Roma's Press Photo)

In questo clima politico rovente e di profondi cambiamenti Visconti sente il bisogno di riprendere, come nei suoi primi film, il discorso sulla società, partendo da “*La terra trema* – che è la mia interpretazione dei *Malavoglia* – di cui *Rocco* costituisce quasi il secondo episodio”.

Partendo dall'opera di Giovanni Tosti, Visconti la filtra con molte, diverse suggestioni; si ispira a *Giuseppe e i suoi fratelli* di Thomas Mann (su cui è modellato il titolo stesso del film), e usa i caratteri dei personaggi dell'*Idiota* di Dostoevskij, ma anche molti elementi tratti dalla letteratura meridionalistica; oltre a Verga, *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, *Contadini del Sud* del poeta e scrittore lucano Rocco Scotellaro, che il regista omaggerà, dando il suo nome al protagonista. La congerie delle numerose e talvolta contraddittorie fonti letterarie trova il suo punto di fusione nel melodramma, nella predilezione di Visconti per i contrasti assoluti.

Salutato alla sua uscita come il ritorno di Visconti al neorealismo, in effetti non lo fu affatto: *Rocco e i suoi fratelli* è una tragedia in cinque atti, ognuno dei quali prende il nome da uno dei figli (Vincenzo, Simone, Rocco, Ciro, Luca), è l'esplorazione dei destini individuali dei cinque fratelli Parondi, dove ognuno sceglierà il proprio destino. Protagonisti prediletti sono, ancora una volta, i vinti, ma qui vinte non sono solo le persone, è una civiltà che sta per essere annientata. Il tema della famiglia che si autodistrugge per una lotta fraticida, che sarà ampliato in *La caduta degli dei* e in parte era presente in *La terra trema*, è uno dei centri del film e Visconti si occupò prevalentemente del contrasto drammatico fra Rocco e Simone e dell'uccisione di Nadia, svelando tutto il suo talento nelle scene madri, nelle opposizioni violente, nei dialoghi serrati, in particolare quelli tra i tre protagonisti, personaggi complementari, presenze tragiche che esprimono costantemente

la difficoltà di vivere al nord, in una società disumana.

Il film racconta anche, per la prima volta, della lotta tra i milanesi e i meridionali. L'Italia, osserva Visconti, è un paese diviso, i meridionali che vengono al nord non sono fratelli, ma stranieri. Come scriverà presentandolo, il film segue le sorti “d'una umanità e d'una civiltà che, mentre non hanno avuto che briciole del grande festino del cosiddetto miracolo economico italiano, attendono ancora di uscire dal chiuso di un isolamento morale e spirituale che è tuttora fondato sul pregiudizio tipicamente italiano che tiene il Mezzogiorno in condizioni di inferiorità rispetto al resto della nazione”.

La Milano che ci racconta il milanese Visconti, osservandola con gli occhi degli emigrati, è una città espressionista, inospitale, brumosa, dove le case popolari, le palestre, i parchi sono fondali teatrali, privi di umanità. Milano la città del nord, la città più progredita del paese, è la sede di conflitti sociali insanabili e soprattutto una città stretta, che cambia, in peggio, le persone. Il campo lunghissimo finale di Luca che si allontana dai cancelli dell'Alfa Romeo e dai discorsi progressisti del fratello integrato Ciro, non sembra lasciare dubbi su cosa pensi veramente Visconti: incapsulato in un progresso privo di storia, come i grandi dipinti del rinascimento, che vediamo intrappolati nel quadrato della televisione, l'Italia e quello che resta della famiglia Parondi vanno verso un futuro privo di radici e bellezza.

Gian Luca Farinelli

Today, Rocco e i suoi fratelli is considered one of the masterpieces of Italian Cinema. Yet during its making and after its release, it was opposed in every way possible by the forces of the then Government, becoming a matter on which Italian public opinion clashed, and was split. At the beginning of the 1960s, the Italian political scene sees the centre-right government in crisis and the growth of the Socialist Party. The social



Sul set di *Rocco e i suoi fratelli* (in alto e al centro, foto di Paul Ronald; in basso, foto Roma's Press Photo)



Sul set di *Rocco e i suoi fratelli* (in alto, foto di Paul Ronald; in basso, foto Roma's Press Photo)

and cultural transformation that society is undergoing is behind a political change that will bring about, in 1962, the first centre-left government. It is at this crucial moment that there is an explosion of ideological conflicts, violent reactions and debates between conservatives and progressives. The cinema becomes a major battleground.

In this climate of heated political fervour and profound change, Visconti feels the need to take up once again, as he had in his earlier films, the question of society, beginning from "La terra trema – my interpretation of I Malavoglia – of which Rocco is almost the second episode".

Starting from the work of Giovanni Totti, Visconti filters it with many, diverse suggestions; he is inspired by Joseph and His Brothers by Thomas Mann (from which the film's title is modelled) and uses character traits taken from The Idiot by Dostoevskij. But he also draws on many elements from Southern Italian literature; besides Verga, Christ Stopped at Eboli by Carlo Levi, Coniadini del Sud by the Lucanian poet and writer Rocco Scotellaro, to whom the director will pay homage in the name of his protagonist. This assemblage of multiple, and at times contradictory literary sources reaches its melting point in the melodrama, and in Visconti's predilection for absolute contrasts.

Although hailed upon its release as Visconti's return to neo-realism, it is not that at all: Rocco and His Brothers is a tragedy in five acts, each of which takes the name of one of the sons (Vincenzo, Simone, Rocco, Ciro, Luca), it is the exploration of the individual fates of the five Parondi brothers, where each one will choose his own destiny.

Favoured protagonists are, once again, the vanquished, but here the defeated are not just people, it is a civilisation about to be annihilated. The theme of a family self-destructing in an internecine struggle between brothers, which will further be explored in La caduta degli dei and was in some way present in La terra trema, is one of the centres of the

film and is mainly dealt with by Visconti in the dramatic contrast between Rocco and Simone, and the killing of Nadia. The extent of his enormous talent is on show in the principal scenes, the violent clashes and in the tight dialogue, particularly those between the three protagonists, complementary characters whose tragic presence constantly expresses the difficulty of living in the North, in an inhuman society. The film also recounts, for the first time, the struggle between the Milanese and the Southerners. Italy, Visconti observes, is a divided country, the Southerners coming North are not brothers, but foreigners. As he will write when presenting it, the film follows the fortunes "of a humanity and a civilisation which, having had but crumbs from the great feast of the so-called economic miracle of Italy, is still waiting to come out from a moral and spiritual isolation founded on a typical Italian prejudice that continues to keep the south of Italy in an inferior condition compared to the rest of the nation". The Milan given to us by the Milanese Visconti, observing it through migrant eyes, is an expressionist, inhospitable, hazy city where the popular housing, the gyms and the parks are theatrical backdrops, devoid of humanity. Milan, the city of the North, the most advanced city in the country, is the home to irreconcilable social conflicts and is above all a cursed city, one that changes people for the worse.

The final extreme long-shot of Luca walking away from the gates of the Alfa Romeo factory and from the progressive speeches of his employed brother Ciro, seems to leave no doubt as to what Visconti really thinks: encapsulated in progress devoid of history, like the great Renaissance paintings we see entrapped inside the television screen, Italy and what remains of the Parondi family are moving towards a future without roots or beauty.

Gian Luca Farinelli

LOS 4 GOLPES

Francia-Argentina, 1962

Regia: François Truffaut

■ Sog.: Gloria Algorta. Scen.: Jorge de Angeli. F.: Haperue y Massa. Int.: François Truffaut, Gloria Algorta, Christiane Richefort, Marie Laforêt ■ DCP. D.: 3'. Bn ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Nella necessità di rivedere tutti i film di Alfred Hitchcock per prepararsi alla famosa intervista, François Truffaut si recò regolarmente alla Cinémathèque Royale. Come molti altri registi francesi, sapeva che un viaggio settimanale in treno a Bruxelles per vedere film che Jacques Ledoux era ben lieto di proiettare (in versione originale, per giunta!), era più facile e meno stressante che tentare di farlo a Parigi.

In seguito, come ringraziamento, regalò alla Cinémathèque la copia di un piccolo film di cui nessuno aveva mai sentito parlare: sulla pizza c'era solo il titolo, *Los 4 golpes*. Del film sappiamo solo che fu girato da Truffaut con un gruppo d'amici a Mar del Plata in occasione del festival. Risale probabilmente al 1962, quando il festival premiò Truffaut come miglior regista per *Jules e Jim*. Assente da tutte le filmografie e biografie di Truffaut, è solo un *divertissement* di tre minuti, un thriller (Truffaut interpreta l'assassino) con tanto di (esaurienti) titoli di coda. Girato in 16mm, con uno stile tra l'amatoriale e il noir, in bianco e nero e muto (anche se i titoli fanno riferimento a "musiche di J.S. Bach": una gag? o forse la proiezione doveva essere accompagnata da musiche su disco?), *Los 4 golpes* ha tutta la freschezza di un divertimento pomeridiano: una cinepresa, un gruppo di amici e Truffaut regista e assassino!

Nicola Mazzanti

In need to watch all of Alfred Hitchcock's films in order to prepare for his famous interview, François Truffaut travelled regularly to the Cinémathèque Royale. Like many other French filmmakers, he



Los 4 golpes

knew that a weekly train ride to Brussels, where Jacques Ledoux would be happy to screen the films (in original version, on top!), would be much easier and less stressful than trying to do the same in Paris.

Later, as thank you gift he gave the Cinémathèque a copy of a small film nobody had heard about: on the can, just a title, Los 4 golpes. We know very little about the film that appears to have been made by Truffaut and a group of friends in Mar del Plata on the occasion of the film festival. The year must have been 1962, when the festival awarded Truffaut as best director for Jules et Jim. Unknown to all filmographies and biographies, it is just a 3-minute divertimento, a thriller (Truffaut plays 'the assassin') complete with (very) complete cast and credits. Shot on 16mm, in a style between amateur and film-noir, in black and white and silent (although the complete cast and credits mention "music by J.S. Bach" – a gag?, perhaps to be screened with discs?), Los 4 golpes has all the freshness of an afternoon amusement: a camera, a group of friends, and Truffaut playing assassin and director!

Nicola Mazzanti

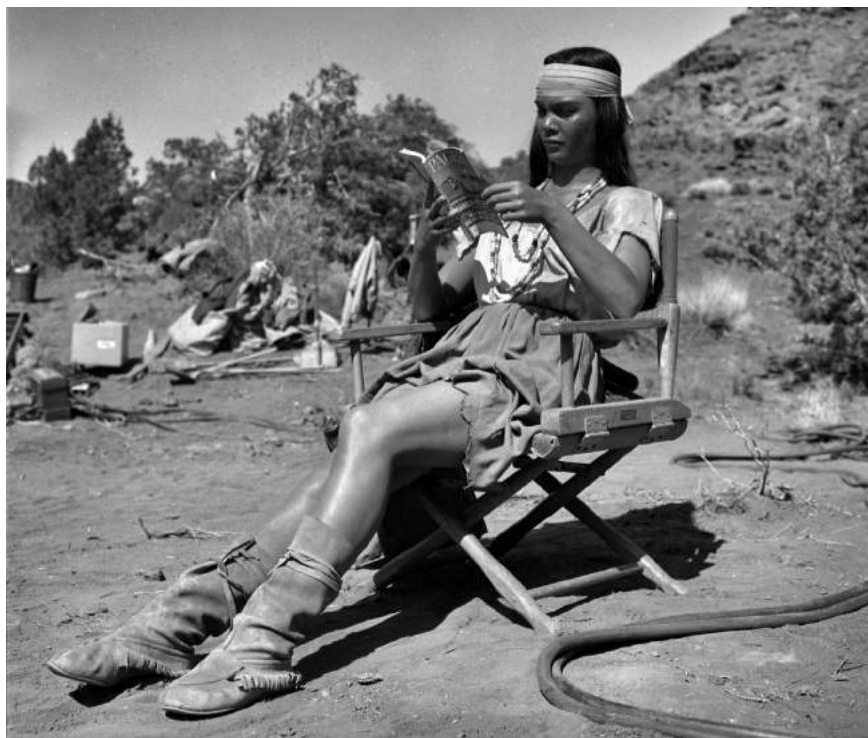
RIO CONCHOS

USA, 1964 Regia: Gordon Douglas

■ Sog.: dal romanzo *Guns of Rio Conchos* di Clair Huffaker. Scen.: Joseph Landon, Clair Huffaker. F.: Joseph MacDonald. M.: Joseph Silver. Scgf.: Jack Martin Smith, William Creber. Mus.: Jerry Goldsmith. Int.: Richard Boone (Lassiter), Stuart Whitman (capitano Haven), Tony Franciosa (Rodriguez), Wende Wagner (Sally), Warner Anderson (colonnello Wagner), Jim Brown (sergente Ben Franklyn), Edmond O'Brien (colonnello Pardee), Rodolfo Acosta (Bloodshirt), Vito Scotti (bandito messicano), Kevin Hagen (Blondebeard). Prod.: David Weisbart per Twentieth Century-Fox Film Corp. ■ DCP. D.: 107'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Twentieth Century Fox ■ Restaurato nel 2015 a partire dal negativo 35mm originale a colori (Cinemascope) presso i laboratori Sony DAD, Modern VideoFilm e Audio Mechanics / *Restored in 2015 from the 35mm original color negative (Cinemascope) at the Sony DADC, Modern VideoFilm and Audio Mechanics laboratories*

Rio Conchos, tratto da un romanzo di Clair Huffaker, coautore della sceneggiatura, è il western più complesso e ambizioso di Douglas. Una trama che accumula sorprese, ironie e paradossi; la complessità e varietà dei personaggi; l'itinerario che li conduce tra mille ostacoli dal Texas al Nuovo Messico e alla frontiera messicana (gli esterni sono splendidamente fotografati in CinemaScope da Joseph MacDonald) contribuiscono al respiro di una sagace messinscena. Un gruppo eterogeneo di quattro uomini – Lassiter, ex ufficiale sudista diventato avventuriero (vigorosamente interpretato da Richard Boone), un capitano della cavalleria, un sergente nero e un bandito messicano donnaiolo e privo di scrupoli – parte alla ricerca di un carico di duemila fucili rubati dagli Apache a un convoglio militare. Con l'esca di un carro pieno di polvere da sparo, i quattro sperano di ritrovare un misterioso Pardee che, secondo Lassiter, possiede o sa dove si trovano i fucili. Come si scoprirà in seguito, Pardee è un colonnello sudista che a due anni dalla fine della guerra civile continua a voler combattere il 'nemico' e sogna di comandare un esercito di Apache contro gli yankee. All'antagonismo tra i quattro personaggi, che giustamente diffidano l'uno dell'altro, si aggiunge una serie di scontri violenti con briganti messicani e soprattutto con bellicosi pellerossa che permette a Douglas di valorizzare il proprio gusto per la violenza spettacolare (specie nella scena in cui gli indiani fanno trascinare dai cavalli tre prigionieri). La violenza culmina nell'apocalittico finale, in cui l'esplosione dei barili di polvere da sparo dà alle fiamme l'accampamento indiano e la stravagante dimora sudista che Pardee aveva iniziato a costruire in mezzo al deserto.

Jean-Pierre Coursodon, *Douglas redux: sur quelques films de Gordon Douglas*, "Positif", n. 587, gennaio 2010



Sul set di *Rio Conchos* © 1964 Twentieth Century Fox Film Corporation.
Renewed 1992 Twentieth Century Fox Film Corporation. All rights reserved

BUNNY LAKE IS MISSING

GB, 1965 Regia: Otto Preminger

■ T. it.: *Bunny Lake è scomparsa*. Sog.: dal romanzo omonimo di Evelyn Piper. Scen.: John Mortimer, Penelope Mortimer. F.: Denys Coop. M.: Peter Thornton. Scgf.: Don Ashton. Mus.: Paul Glass. Int.: Carol Lynley (Ann Lake), Laurence Olivier (ispettore Newhouse), Keir Dullea (Steven Lake), Martita Hunt (Ada Ford), Noël Coward (Orazio Wilson), Anna Massey (Elvira Smollett), Jill Melford (l'insegnante), Finlay Currie (il costruttore di bambole), Clive Revill (sergente Andrews), Lucie Mannheim (la cuoca), Adrienne Corri (Dorothy). Prod.: Otto Preminger per Wheel Productions Ltd. ■ DCP. D.: 107'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus ■ Restaurato in 4K da Sony Pictures a partire dal negativo camera originale e da un controtipo positivo. Scansione sotto liquido eseguita presso Cineric. Restauro dell'immagine a cura di Prasad e MTI Film. Restauro audio di Chace Audio / *Restored in 4K by Sony Pictures from the original camera negative and fine grain master. 4K wetgate scanning at Cineric. Image restoration by Prasad and MTI Film. Audio restoration at Chace Audio*

La volontà di confondere lo spettatore tra falsi indizi e false personalità è qui talmente palese da fare aleggiare il dubbio non già, come si vorrebbe, sulla verità dei personaggi e il segreto della loro natura, ma sulla realtà stessa della loro esistenza: come se l'assenza di Bunny Lake, presentata durante il film come una creazione della mente, compromettesse la presenza reale dei suoi genitori, relegando anch'essi al ruolo di fantasmi. Al punto che ci si chiede se non si stia attraversando un mondo di ombre che si agitano vacuamente alla ricerca di un'ombra... Le motivazioni psicologiche, l'inchiesta poliziesca, le spiegazioni psicoanalitiche incontrate cammin facendo appaiono allora superflue, fastidiose in questo gioco di spettri, comunque antinomici, a causa dell'apparecchiatura

Rio Conchos, adapted from a novel by Clair Huffaker, co-author of the screenplay, is Douglas' most complex and ambitious Western. A plot layered with surprises, ironies and paradoxes; the complexity and variety of the characters; a trail leading them through a thousand obstacles from Texas to New Mexico and on to the Mexican border (with exteriors wonderfully photographed in CinemaScope by Joseph MacDonald), all contribute to give life to this clever tale. A disparate group of four men – Lassiter, an ex-Confederate officer-come-adventurer (strongly interpreted by Richard Boone), a cavalry captain, a black sergeant and a womanising, unscrupulous Mexican bandit – sets out in search of a load of 2,000 rifles stolen from a military convoy by Apache. With a wagonload of gunpowder as bait, the four protagonists hope to find the mysterious 'Pardee', who, according to Lassiter, possesses or knows where to find the rifles. As we will later discover,

Pardee is a Confederate colonel who, two years after the end of the civil war, still wants to fight the 'enemy' and dreams of leading an army of Apache against the Yankees. In addition to the antagonism between the four main characters, all of whom are rightfully wary of each other, there is a series of violent clashes with Mexican bandits and especially the warmongering "Red Skins" that allows Douglas to further indulge his taste for spectacular violence (particularly the scene in which the Indians drag three prisoners with horses). The violence culminates in the apocalyptic finale, in which the explosion of the gunpowder barrels sets fire to the Indian camp and the extravagant Southern mansion that Pardee is building in the middle of the desert.

Jean-Pierre Coursodon, Douglas redux: sur quelques films de Gordon Douglas, "Positif", n. 587, January 2010



Bunny Lake Is Missing

realista che si trascinano dietro, rispetto all'evocazione di drammi e figure così poco incarnati.

In un certo senso, *Bunny Lake* è il punto d'approdo della vena 'fantastica' di Preminger: mai i misteri, i dubbi, le visioni oniriche, i doppi o tripli personaggi sono stati più sbandierati; ma è anche la sua ammissione di fallimento: mai, infatti, furono messi al servizio di una causa così sottile e diffusa schemi più rozzi, mezzi più amplosi. E vi si rintraccia visibilmente, paralizzata nel fallimento, quella dialettica tra il

suggerito e l'eccesso, tra l'allusione e la ridondanza, tra l'efficace e il superfluo, tra l'ambivalente e il monolitico, quella lotta tra il mistero e il sistema, tra l'ombra e il proiettore (scena profetica di *Tempesta su Washington*) che, perpetuandosi da film a film e lasciando la propria impronta più o meno palese in ciascuno di essi, ha finito col perdere il valore di figura centrale dell'opera, al contempo suo simbolo e segreto.

Jean-Louis Comolli, *L'œil du maître*, "Cahiers du Cinéma", n. 178, maggio 1966

Here, the desire to lose the viewer among false leads and false characters is so obvious as to create a doubt not about the truth of the characters and the secret of their nature, but about the reality of their existence itself: as if the absence of Bunny Lake, presented in the film as a creation of the mind, undermines the real existence of her parents, confining them too to the role of ghosts. So much so that we wonder if we are passing through a world of phantoms moving vacuously looking for shade... The psychological motives, the police investigation, the psycho-

analytic explanations encountered along the way appear superfluous, irritating in this game of ghosts, and contradictory, as a result of the realist devices dragging behind them, compared to the evocation of dramas and figures so poorly personified. In one sense, Bunny Lake is the final destination of Preminger's 'fantasy' streak: never were mysteries, doubts, dreamlike visions, double or triple personalities more flaunted; but it is also his admission of failure: never, in fact, were cruder patterns and more pompous means used for such a subtle and common cause. We can visibly trace – paralyzed within the failure – the dialectic between suggestion and excess, between allusion and redundancy, between the effective and the superfluous, between the two-faced and the monolithic, the struggle between mystery and the system, between shadow and the spotlight (a prophetic scene of Advise and Consent) which, perpetuating itself from film to film and leaving its mark more or less evident in each, ended up with the loss of value of the central figure of the piece, at the same time its symbol and secret.

Jean-Louis Comolli, *L'œil du maître*, "Cahiers du Cinéma", n. 178, May 1966

AU HASARD BALTHAZAR

Francia-Svezia, 1966

Regia: Robert Bresson

■ Sog., Scen.: Robert Bresson. F.: Ghislain Cloquet. M.: Raymond Lamy. Scgf.: Pierre Charbonnier. Mus.: Jean Wiener. Int.: Anne Wiazemsky (Marie), François Lafarge (Gérard), Walter Green (Jacques), Nathalie Joyaut (la madre di Marie), Philippe Asselin (il padre di Marie), Jean-Claude Guilbert (Arnold), Pierre Klossowski (il venditore di granaglie), François Sullerot (il fornaio), Marie-Claire Frémont (la fornaia), Guy Bréjac (il veterinario), Jean Remignard (il notaio). Prod.: Anatole Dauman, Mag Bodard per Parc Films, Argos Films, Athos Films, AB Svensk Filmindustri, SFI ■ DCP. D.: 95'. Bn. Versione francese con sottotitoli

inglesi / French version with English subtitles ■ Da: Argos Films ■ Restaurato nel 2015 da Argos Films / Restored in 2015 by Argos Films

Jean-Luc Godard: Ho l'impressione che questo film per lei corrisponda a qualcosa di molto antico, qualcosa a cui pensava da forse quindici anni, e che tutti i film che ha fatto in seguito siano stati fatti in attesa di questo. Si ha l'impressione di ritrovare tutti gli altri suoi film in *Balthazar*. In realtà sono gli altri film che prefiguravano questo, come se ne fossero stati dei frammenti.

Robert Bresson: Ci pensavo da molto tempo, ma senza lavorarci. Sarebbe a dire che ci lavoravo a tratti, ed è stato molto difficile. Mi stancavo abbastanza velocemente. È stato difficile anche dal punto di vista della composizione. Perché non volevo fare un film a sketch, ma volevo allo stesso tempo che l'asino incontrasse un certo numero di gruppi umani rappresentativi dei vizi dell'umanità. Bisognava dunque che questi gruppi umani si intrecciasero gli uni agli altri.

Bisognava anche, considerato che la vita di un asino è molto monotona, molto serena, trovare un movimento, un climax drammatico. Bisognava trovare un personaggio che fosse parallelo all'asino, e che avesse, lui, questo movimento; che donasse al film questo climax drammatico che gli era necessario. È a questo punto che ho pensato a una ragazza. Alla ragazza perduta. O piuttosto: alla ragazza che si perde.

Jean-Luc Godard: Considerando questo personaggio, pensa ad altri personaggi dei suoi film? Perché, guardando oggi *Balthazar*, si ha l'impressione che esso sia vissuto nei suoi film, che li abbia attraversati tutti. Voglio dire che con lui incrociamo anche il pickpocket, Chantal... ed è questo che fa in modo che *Balthazar* sembri il più completo di tutti. È il film totale. In se stesso e in rapporto a lei. Ha questa sensazione?

Robert Bresson: Non avevo questa sensazione facendo il film, ma ci pensavo

da dieci o dodici anni. Non in modo continuo. C'erano dei periodi di calma, di non-pensiero, che potevano durare due o tre anni. L'ho preso, questo film, lasciato, ripreso... A momenti, lo trovavo troppo difficile, e credevo che non l'avrei mai realizzato.

Ha quindi ragione a pensare che io ci riflettessi da molto tempo. Ed è possibile che vi si ritrovi quello che è stato, o sarebbe stato, in altri film. Mi sembra anche che sia il film più libero che abbia mai fatto, quello in cui ho messo di più di me stesso.

È così difficile, di solito, mettere qualcosa di sé in un film che deve essere approvato da un produttore. Ma credo sia giusto, se non indispensabile, che i film che facciamo appartengano alla nostra esperienza. Vale a dire: che non siano una 'messa in scena'.

La Question. Entretien avec Robert Bresson, a cura di Jean-Luc Godard e Michel Delahaye, "Cahiers du cinéma", n. 178, maggio 1966

Jean-Luc Godard: *I have the impression that this film, Balthazar, reflects something that goes back a long time, something you had been thinking about for fifteen years, perhaps, and to which all the films that you made then were tending. That is why one has the impression of finding again in Balthazar all your other films. In fact: it was your other films that prefigured this, as if they were fragments of it.*

Robert Bresson: *I had been thinking about it for a long time, but without working on it. That is to say that I worked on it by fits, and it was very hard. I wearied myself at it rather quickly. It was hard, too, from the point of view of composition. For I did not want to make a film of sketches, but I wanted, too, for the donkey to pass through a certain number of human groups – which represent the vices of humanity. So it was necessary that these human groups overlap one another.*

It was necessary, too – given that the life of a donkey is a very even life, very serene – to find a movement, a dramatic rise.



Au Hasard Balthazar



So it was necessary to find a character who would be parallel to the donkey, and who would have that movement; who would give the film the dramatic rise that was necessary for it. It was just then that I thought of a girl. Of the lost girl. Or rather – of the girl who loses herself.

Jean-Luc Godard: *In choosing that character, were you thinking of characters from your other films? Because, seeing Balthazar today, one has the impression that this character has lived in your films, that it has passed through them all. I mean that, with it, one meets, too, the pickpocket, and Chantal. Consequently your film seems the most complete of all. It is the total film. In itself, and in relation to you. Have you that feeling?*

Robert Bresson: *I did not have that feeling in making the film, but I believe that I have been thinking about for ten or twelve years. Not in a continuous way. There were periods of calm, of complete nonthought, which might last two or three years. I took it up, that film, dropped it, took it up again. At times, I simply found it too difficult, and I thought that I would never do it.*

So you are right to think that I had been reflecting on it for a long time. And it may be that one finds again in it what was, or what was to be, in other films of

mine. It seems to me that it is also the freest film that I have made, the one into which I have put the most of myself.

You know – it is so difficult, ordinarily, to put something of oneself into a film that must be accepted by a producer. But I believe that it is good, that it is even indispensable that the films we make partake of our experience. I mean, that they not be works solely of mise-en-scène.

The Question: Interview with Robert Bresson, edited by Jean-Luc Godard and Michel Delahaye, “Cahiers in English”, n. 8, 1967

SAUTE MA VILLE

Belgio, 1968 Regia: Chantal Akerman

■ Sog., Scen.: Chantal Akerman. F.: René Fruchter. M.: Geneviève Luciani. Int., Prod.: Chantal Akerman ■ DCP. D.: 13'. Bn.

■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique ■ Restaurato da Cinémathèque Royale de Belgique a partire dal negativo camera originale 35mm. Prima mondiale / Restored by Cinémathèque Royale de Belgique in its own laboratory from the original camera negative 35mm. World Première

In un paesaggio di periferia popolato da edifici grigi, una giovane rincasa.

Pulisce la cucina, mangia, beve vino. Lentamente tutto procede verso il disastro. Per tutto il tempo la donna canticchia tra sé e sé.

“Non avevo paura” – ha detto Chantal Akerman di quei primi anni in cui aveva capito di voler essere regista (e l'accento è su ‘essere’) – “Ero tutta innocenza e scoperta. Facevo film unicamente per farli, per me stessa”.

Ed è vero che non aveva paura. Diciottenne, aveva lasciato dopo soli tre mesi la freddezza e la noia di una scuola di cinema quando riuscì a procurarsi una macchina da presa 35mm e un po' di scatole di negativi e girò *Saute ma ville* così, senza finanziamenti.

Quel film straordinario, autodidatta, autoprodotta, scritto e interpretato dalla stessa Akerman, rimase due anni chiuso in un laboratorio a causa dei mancati pagamenti. Quando finalmente emerse (per essere trasmesso alla televisione fiamminga grazie a Eric de Kuyper, e poi proiettato a festival quali Oberhausen e Hyères) ci si accorse che era nata una nuova importante regista. Perché ciò che colpisce di *Saute ma ville* – oggi come allora – è che in esso vediamo già una regista perfettamente formata dal punto di vista estetico, tematico e stilistico. E se oggi con il facile senno di poi possiamo vedere *Jeanne*

Dielman come un contrappunto a *Saute ma ville*, è anche vero che all'epoca gli osservatori più sensibili, come de Kuyper e André Delvaux, avevano già intuito che questa Chantal Akerman avrebbe avuto un impatto profondo sul cinema dei decenni successivi.

Nicola Mazzanti

In a suburban landscape of grey buildings, a young woman goes home. She cleans the kitchen, eats, drinks wine. Slowly, everything explodes in disaster. All along, she is humming.

"I was not afraid – said Chantal Akerman about those early years, when she understood she wanted to be a filmmaker (and the accent is on 'being') – "I was all in the innocence and in the discovery. I was making films just to make them, for myself".

And afraid she was not. Aged 18, she had just quit the stiffness and boredom of a formal film school (after resisting only 3 months) when she got hold of a 35mm camera and few cans of negative, and without any funding off she went to shoot Saute ma ville.

Self-taught, self-produced, self-written, self-interpreted, and absolutely stunning, the film remained for two years locked in a lab, due to unpaid bills.

When it finally emerged (to be broadcasted on the Flemish TV thanks to Eric de Kuyper, and later screened in festivals like Oberhausen and Hyères) people started realizing that a new, important filmmaker had suddenly arisen. Because what is striking about Saute ma ville – then as now – is that we can already see a fully formed filmmaker behind it with her very specific and personal aesthetic, themes, style. And if today with easy hindsight we can definitely see Jeanne Dielman at the horizon as a counterpoint to Saute ma ville, it is also true that at the time those most perceptive, like de Kuyper, like André Delvaux had already sensed that this young girl, this Chantal Akerman, was heading to have a very deep impact on the cinema of the following decades.

Nicola Mazzanti

XIA NÜ

Taiwan, 1971 Regia: King Hu

■ T. it.: *Touch of zen – La fanciulla cavaliere errante*. T. int.: *A Touch of Zen*. Sog.: Pu Song-Ling. Scen.: King Hu. F.: Hua Hui-Ying. M.: King Hu, Chin-Chen Wang. Scgf.: King Hu Chin-Chuan, Chow Chi-Leung, Chan Seung-Lam. Mus.: Lo Ming-tao, Ta Chiang Wu. Int.: Hsu Feng (Yang Hui-Ching), Shih Jun (Ku Shen-Chai), Pai Ying (generale Shih), Tien Peng (Ouyang Nin), Cho Kin (il magistrato), Miao Tian (il consigliere di Mun Ta), Cheung Bing-Yuk (la madre di Shen-Chai), Sit Hon (generale Lu Ting-Yen), Wang Shui (Mun Ta), Roy Chiao Hung (Hui Yuan), Han Ying-Chieh (Hsu Hsien-Chen), Man Chung-San (Lu Chiang). Prod.: Liang Fang Hsia-Wu per International Film Company, Lian Bang, Union Film Company ■ DCP. D.: 180'. Col. Versione in mandarino con sottotitoli inglesi / Mandarin version with English subtitles ■ Da: Taiwan Film Institute ■ Restaurato in 4K dal laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dal negativo. Il *color grading* è stato eseguito con la supervisione del direttore della fotografia / Restored in 4K by L'Immagine Ritrovata from the negative. The director of photography supervised the color grading

Erede di una lunga tradizione artistica cinese, King Hu fa sfoggio costante di una straordinaria padronanza del campo visivo, non solo inteso come luogo geometrico dell'azione, ma anche e soprattutto come spazio coreografico: ben lontani dai duelli prosaici del kung fu quotidiano praticato all'epoca negli studios di Hong Kong, quelli di King Hu sono veri e propri balletti, che devono tanto all'opera di Pechino quanto al virtuosismo della macchina da presa, alla stupefacente agilità degli attori e soprattutto alla scienza del montaggio rapido: la maggior parte delle inquadrature di *A Touch of Zen*, specie nelle scene di combattimento, dura un secondo massimo due, provocando a volte una vaga sensazione di tedio e di confusione di fronte a effetti qua e là francamente ripetitivi.

Sarebbe tuttavia errato ridurre il film a un mero tour de force tecnico e a un susseguirsi di regolamenti di conti tra 'buoni' (l'eroina Yang Hui Chen – interpretata dalla splendida attrice Hsu Feng, già vista in altri film di King Hu –, i suoi sostenitori, tra cui il letterato Ku Sheng Chai con la sua curiosa faccia da mummia, e i bonzi) e 'cattivi' (Ou-yang Nien con i suoi uomini e la polizia politica di Men-Ta, che li inseguono lungo tutta la storia). In realtà c'è una progressione drammatica e spirituale che porta i personaggi dal semplice gioco a nascondino tra guardie e ladri a un'opposizione non solo politica, ma anche spirituale tra i detenuti della saggezza buddhista e quelli del potere secolare e materiale. Da qui la progressiva intrusione della magia e del soprannaturale, fino all'illuminazione finale in cui il monaco Hui-Yuan raggiunge il Nirvana in un'orgia di effetti solari e magniloquenti degni di Abel Gance, peraltro non quanto di meglio offra il film. È anche una progressione dall'ombra alla luce, perché mentre il primo terzo del film è quasi completamente immerso nella penombra, l'ultima parte è un inno alla luce trionfante, fino all'accecamento del traditore Hsu.

Non pago di essere un maestro della tecnica, della macchina da presa, del movimento (perpetuo), del ritmo e del colore, in *A Touch of Zen* King Hu si rivela un 'artista totale': poeta, letterato, pittore e musicista. Certo, non si può dire che sia anche un acuto pensatore politico, ma la fondatezza delle sue idee è incontestabile: come in *The Fate of Lee Khan* e in *The Valiant Ones*, *A Touch of Zen* denuncia le forze più oscure e reazionarie della storia cinese (gli sbirri del governo, la polizia segreta).

Max Tessier, "Révue du cinéma", n. 419, 1986

Heir to a long Chinese artistic tradition, King Hu consistently shows off an extraordinary command of the visual field, not only intended as a locus of the action,

but also and above all as a choreographic space: a far cry from the mundane duels of everyday kung fu practiced at the time in the studios of Hong Kong, those of King Hu are real ballets, which owe as much to the Beijing opera as to the virtuosity of the camera, to the amazing agility of the actors, and above all to the science of flash editing: a large part of the frames from A Touch of Zen, especially the fight scenes, last one or at most two seconds, sometimes provoking a vague feeling of weariness and confusion in the face of effects that here and there are frankly repetitive.

It would, however, be wrong to reduce the film to a mere technical tour de force and a series of settling of scores between 'good' (the heroine Yang Hui Chen – played by the splendid actress Hsu Feng, previously seen in other King Hu films – her supporters, including the scholar Ku Sheng Chai with his curious mummy-like face, and the monks) and 'bad' (Ou-yang Nien with his men and Men-Ta's political police, who follow them throughout the story). In reality, there is a dramatic and spiritual progression that carries the characters from a simple game of hide and seek between cops and robbers to an opposition that is political and also spiritual, between the keepers of Buddhist wisdom and those with secular and material power. From here there is the gradual intrusion of magic and the supernatural, until final enlightenment when Abbot Hui Yuan reaches Nirvana in a riot of solar and grandiose effects worthy of Abel Gance, for that matter not the best thing about the film. It is also a progression from shade to light, because while the first third of the film is almost completely immersed in semi-darkness, the last part is an ode to triumphant light, until the blinding of the traitor Hsu.

Not content with being a master of technique, of the camera, of (perpetual) motion, of rhythm and color, in A Touch of Zen, King Hu proves himself to be a 'complete artist': poet, writer, painter and musician. Of course, we cannot say that he is also an acute political thinker, but the merit of his ideas is undeniable:

as in The Fate of Lee Khan and The Valiant Ones, A Touch of Zen denounces the darkest and most reactionary forces in Chinese history (government cops, the secret police). Max Tessier, "Révue du cinéma", n. 419, 1986

JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES

Belgio-Francia, 1975

Regia: Chantal Akerman

■ Sog., Scen.: Chantal Akerman. F.: Babette Mangolte, Bénédicte Delesalle. M.: Patricia Canino. Scgf.: Philippe Graff. Int.: Delphine Seyrig (Jeanne Dielman), Jan Decorte (Sylvain Dielman), Henri Storck (il primo cliente), Jacques Doniol-Valcroze (il secondo cliente), Yves Bical (il terzo cliente). Prod.: Evelyne Paul, Alain Dahan per Paradise Films, Unité Trois, Ministère de la Culture Française (Belgio) ■ DCP. D.: 202'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique ■ Restaurato da Cinémathèque Royale de Belgique a partire dal negativo camera originale (35mm, colore). Prima mondiale / Restored by Cinémathèque Royale de Belgique in its own laboratory from the original camera negative (color 35mm). World Première

Tre giorni della vita di una donna, una vedova che vive con il figlio adolescente e si prostituisce in casa per sbarcare il lunario. Il ritmo e i rituali della quotidianità, immutabili, finché non cambia qualcosa.

La donna è Delphine Seyrig, eterea e sofisticata icona dalla bellezza quasi irreale, indimenticabile presenza di film quali *L'anno scorso a Marienbad*, *Baci rubati*, *Peau d'âne*, *Il fascino discreto della borghesia*. Perfetta in contro-ruolo come prostituta di mezz'età, si direbbe, ma di fatto assolutamente splendida nei panni di un personaggio che aveva voluto interpretare a tutti i

costi: "con lei", dice Akerman, "Jeanne uscì dallo schermo e prese vita". Dietro la macchina da presa c'è Chantal Akerman con il suo stile unico e intransigente (campi lunghi indimenticabili, perfettamente inquadrati e calcolati, immagini fisse come bassorilievi... è tutto assolutamente impeccabile) che si avvale di uno dei migliori direttori della fotografia di quegli anni, Babette Mangolte. Insieme costruirono un preciso universo di colori (quei verdi, quegli azzurri, quei marroni!) e ombre profonde che risultano al contempo belle e angoscienti.

"Ho compreso l'importanza del film molti mesi dopo averlo finito. All'inizio ero convinta di raccontare semplicemente tre giorni della vita di una donna, ma poi ho capito che era un film sull'occupazione del tempo, sull'angoscia: fare le cose nel giusto ordine per non pensare al problema fondamentale, l'esistenza". Così Akerman a proposito di un film che, presentato a Cannes del 1975, divenne subito una delle opere fondamentali del cinema degli anni Settanta. Dire che *Jeanne Dielman* è un capolavoro seminale è un eufemismo. Proiettato ai festival, nei cineclub e nelle università di tutto il mondo, ha esercitato un influsso ineguagliabile sul modo di fare cinema spostandone il baricentro verso i gesti e il tempo, e soprattutto verso gli interstizi del tempo, quel non-tempo che il cinema non aveva mai mostrato. In un'intervista del 1976, Chantal Akerman citò le parole di sua madre: "Chantal, nella scena con le patate c'è tutto". Osservazione penetrante: l'intero film e la sua importanza stanno tutti lì, come in un certo senso gran parte dell'opera di Akerman. Essenzialmente, quella scena ha ridefinito una volta per tutte il cinema e la sua sostanza. Erano ormai disponibili pochissime copie di *Jeanne Dielman*, spesso in condizioni mediocri. Di qui la necessità di restaurare il film. Il restauro, eseguito a partire dal negativo camera originale e in stretta collaborazione con Akerman, rientra nel più ampio



Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles



progetto della Cinémathèque Royale che prevede il restauro di tutti i film della regista.

Nicola Mazzanti

Three days in the life of a woman, a widow who lives with her teenage son, and who prostitutes herself at home in order to make ends meet. The rhythm and the rites of the everyday, always immutable, until something changes.

The woman is Delphine Seyrig, the ethereal, almost unreal beautiful, endlessly sophisticated cinephiles' icon, unforgettable in so many films like Last Year in Marienbad, Stolen Kisses, Donkey Skin, The Discreet Charm of the Bourgeoisie. Perfect anti-casting as a middle-aged prostitute one would think, but in fact absolutely splendid in a role she insisted to play – "with her, says Akerman, Jeanne came out of the screen". Behind the camera is Chantal Akerman with her unique uncompromising style (unforgettable, perfectly framed and timed long shots, a camera fixed like a bas-relief... everything is absolutely perfect), supported by one of the best cinematographers of the time, Babet Mangolte. Together they produced a carefully constructed universe of colors (those greens, those blues, those browns!) and deep shadows that succeed in being

beautiful and agonizing at the same time.

"I understood the importance of the film many months after finishing it. In the beginning I thought I was just telling three days in the life of a woman, later I realized that it was a film about the occupation of time, about anguish: doing things in order not to think about the fundamental problem, that of being". So speaks Akerman about a film that at its première in Cannes in 1975 became immediately one of the cornerstones of the cinema of the Seventies. To write that Jeanne Dielman is a seminal masterpiece is an understatement. Shown in festivals, cineclubs and Universities across the world, it had an unparalleled influence on filmmaking, as it shifted the barycenter of cinema to gestures and time, and more importantly, to the time in-between, that non-time that cinema had never shown before. In an interview from 1976, Chantal Akerman told that her mother once commented: "Chantal, in the shot with the potatoes, there is everything" – an insightful remark: the whole film and its importance lie there, as it does, in a way, a great part of Akerman's work. Essentially, that shot re-defined what cinema is, and what it is about, once and for all.

Recently, very few prints of Jeanne Diel-

man were available, often in mediocre conditions, hence the need to restore the film. The restoration, carried out from the original camera negative and in close collaboration with Akerman, is also part of a broader project by the Cinémathèque Royale to restore all of Chantal Akerman's films.

Nicola Mazzanti

VISITA OU MEMÓRIAS E CONFISSÕES

Portogallo, 1982

Regia: Manoel de Oliveira

■ T. it.: *Conversazione privata*. T. int.: *Visit or Memories and Confessions*. Scen., Dial.: Manoel de Oliveira, Agustina Bessa-Luís. F.: Elso Roque. M.: Manoel de Oliveira, Ana Luísa Guimarães. Int.: Manoel de Oliveira, Maria Isabel de Oliveira, Urbano Tavares Rodrigues (se stessi), Teresa Madruga, Diogo Dória (voci). Prod.: Cineastas Associados ■ 35mm. D.: 68'. Col. Versione portoghese / Portuguese version ■ Da: Cinemateca Portuguesa

Girato all'inizio degli anni Ottanta e pensato come opera postuma, *Visita ou Memórias e Confissões* portò Manoel de Oliveira a filmare la casa di Rua

Vilarinha, a Oporto, che fece costruire su progetto dell'architetto José Porto e nella quale visse con la sua famiglia per quarant'anni, dal 1940 (anno in cui si sposò) al momento in cui fu costretto a venderla.

Trattandosi di un film autobiografico di 'ricordi e confessioni', il regista ha voluto che restasse inedito fino alla sua morte. "Una casa è un rapporto intimo, personale, il luogo in cui stanno le radici di una persona", "su mia richiesta Agustina ha scritto un bellissimo testo, intitolato *Visita*. E io vi ho aggiunto alcune riflessioni sulla casa e sulla mia vita" (Manoel de Oliveira).

Grazie, caro Manoel, per averci lascia-

to in regalo postumo uno dei tuoi più bei film! Costretto a vendere la tua casa-labirinto circondata da un giardino incantato, dove avevi vissuto e creato per quarant'anni, avevi deciso nel 1982 di filmarne una *Visita*, tipo *Marienbad*, attraverso i suoi meandri e i suoi reconditi segreti, sostenuta da un testo lirico scritto dalla tua fedele Agustina Bessa-Luís e recitato a due voci. Inoltre, avevi voluto narrarci in piedi, con lo sguardo rivolto davanti alla macchina da presa, come in uno specchio di Escher, i tuoi 'ricordi e confessioni'. A quell'epoca avevi realizzato solo sei film, un quinto della tua opera. Ci parlavi di tuo padre, potente

industriale, di tua moglie, musa devota, e delle donne in generale, dei tuoi figli, del tuo nefasto soggiorno nelle prigioni salazariane, del tuo secolo tumultuoso, e soprattutto della tua vocazione. "Il cinema è la mia passione. Per lui ho sacrificato tutto". Già con *Porto da minha infância*, nel 2001, ci avevi raccontato la tua giovinezza di atleta cinefilo. La tua parabola, da gran borghese a grande artista, tra cadute fatali e voli audaci, con quanta sprezzatura l'hai tracciata! Liberato, per l'eternità, dal Tempo. Grazie infinite.

P.S. Avviso ai distributori: non azzardatevi a chiamarlo 'documentario'!

Lorenzo Codelli



Visita ou memórias e confissões

Filmed in the early 1980s to be released posthumously, Visita ou Memórias e Confissões led Manoel de Oliveira to film the house in Rua Vilarinha, Oporto, designed by architect José Porto, that he had built and then used as his family home for four decades after his marriage in 1940, until he was forced to sell it.

Visita ou Memórias e Confissões is an autobiographical film of 'memories and confessions', hence the filmmaker's wish to keep it unreleased during his lifetime. "A house is an intimate, personal relationship, where one finds his roots", "upon my request, Agustina wrote a very beautiful script, that she called Visita. And I added some reflections on the house and on my life" (Manoel de Oliveira).

Thank you, dear Manoel, for leaving us one of your most beautiful films as a posthumous gift! Forced to sell your house-labyrinth surrounded by an enchanted garden, where you had lived and created for forty years, you decided in 1982 to film a Visita, like Marienbad, through its twists and turns, its hidden secrets, supported by a lyrical text written by your faithful Agustina Bessa-Luís and recited by two voices. Furthermore, you wanted to tell us standing up, facing the camera, like in one of Escher's mirrors, your 'memories and confessions'. Back then, you had made just six films, a fifth of your work. You told us about your father, a powerful industrialist, your wife, a devoted muse, and women in general, your children, your nefarious stay in Salazar's prisons, your turbulent century, and above all your vocation. "Cinema is my passion. For him, I have sacrificed everything". Already in Porto da minha infância, from 2001, you told us about your youth as an athlete and a cinephile. Your parable, from well-heeled bourgeois to great artist, including fatal falls and audacious flights, how you sketched it with such studied nonchalance! Freed, for eternity, from Time. Thank you so very much.

P.S. Note to distributors: do not dare call it a 'documentary'!

Lorenzo Codelli

GOODFELLAS

USA, 1990 Regia: Martin Scorsese

■ T. it.: *Quei bravi ragazzi*. Sog.: Nicholas Pileggi. Scen.: Nicholas Pileggi, Martin Scorsese. F.: Michael Ballhaus. M.: Thelma Schoonmaker. Scgf.: Kristi Zea. Mus.: Christopher Brooks. Int.: Robert De Niro (James Conway), Ray Liotta (Henry Hill), Joe Pesci (Tommy DeVito), Lorraine Bracco (Karen Hill), Paul Sorvino (Paul Cicero), Frank Sivero (Frankie Carbone), Tony Darrow (Sonny Bunz), Mike Starr (Frenchy), Frank Vincent (Billy Batts), Chuck Low (Morris Kessler). Prod.: Irwin Winkler Productions, Warner Bros. ■ DCP.D.: 146'. Col. Versione inglese / English version

■ Da: Warner Bros. ■ Rimasterizzazione in 4K dal negativo camera originale con la supervisione di Martin Scorsese e Thelma Schoonmaker. Lavoro completato nel 2015 presso la Warner Bros. Motion Picture Imaging di Burbank / Mastering in 4K completed from the original camera negative under the supervision of Martin Scorsese and Thelma Schoonmaker. Mastering completed in 2015 at Warner Bros. Motion Picture Imaging in Burbank

Con Quei bravi ragazzi torniamo dalle parti di Mean Streets.

Sapevo che ci sarei tornato prima o poi. Mi sono procurato il libro di Nick Pileggi (*Wiseguys*) quand'era ancora in bozza, dopo averne letto un riassunto che mi aveva incuriosito. L'ho letto d'un fiato, era il racconto più autentico che avessi mai letto su quel tipo di vita. Mi è piaciuta subito la sguaiataggine, la disinvoltura, l'arroganza fantastica di Henry Hill. La struttura molto libera del racconto, con narratori diversi, mi piaceva molto. Si vedeva bene il funzionamento dell'organizzazione a tutti i livelli. Quel che viene fuori è la vita quotidiana, non le sparatorie. Nulla a che vedere con *Il padrino*. Solo persone normali che di mestiere fanno i gangster.

Nick Pileggi mi ha detto che è rimasto sbalordito dal suo contributo alla sceneggiatura. Dice che lei vedeva e capiva anche i minimi dettagli della storia mentre la mettevate su carta.

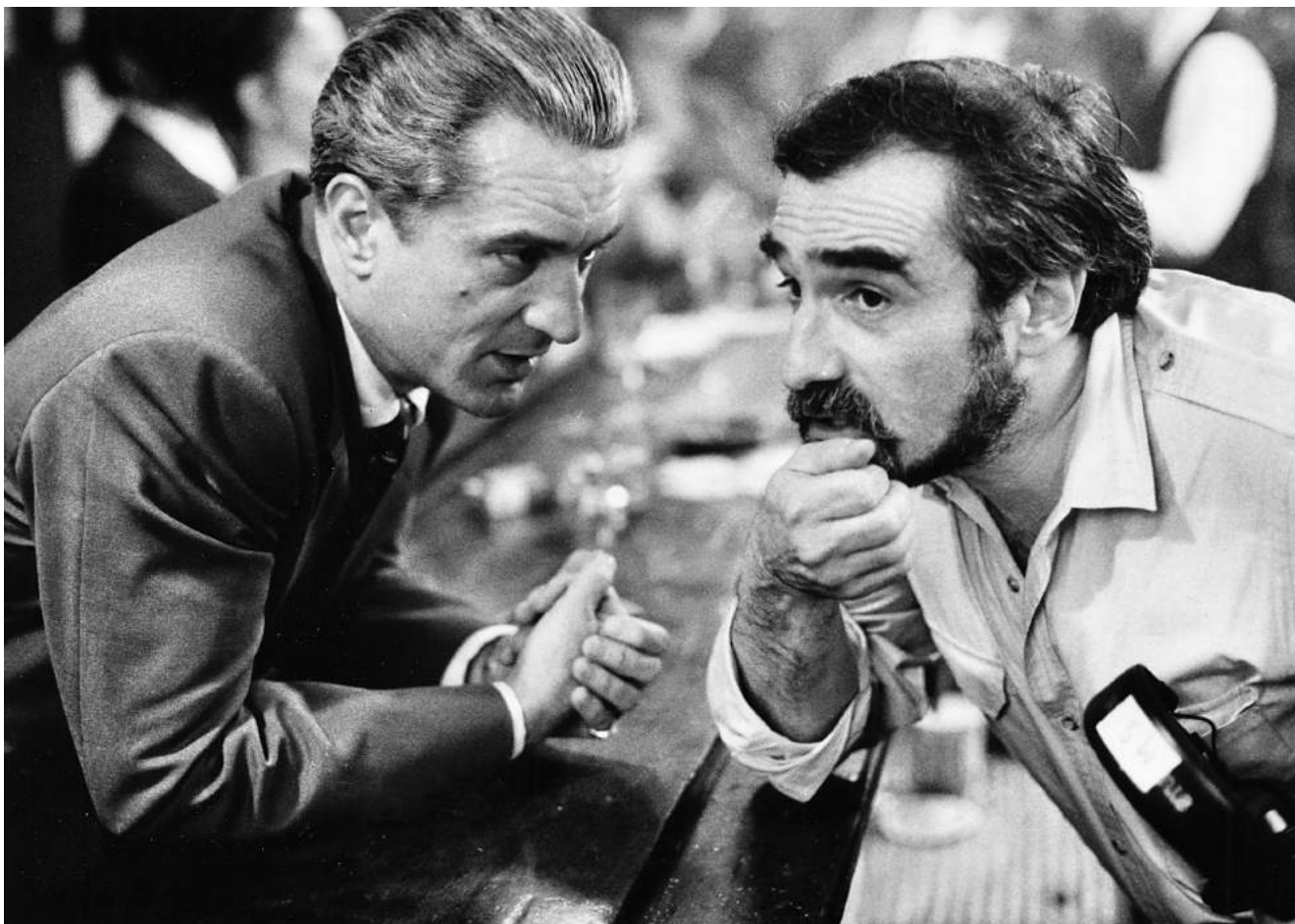
Per la prima volta dai tempi di *Mean Streets* ho voluto firmare il film anche come cosceneggiatore. La sfida era quella di trovare un'angolazione un po' diversa da cui osservare questo universo. Di usare uno stile originale. E quindi perché non trattare la storia come se fosse un documentario, un documentario 'messo in scena'? Come se avessimo seguito quella gente con una 16mm per venti, venticinque anni. Avremmo potuto sfruttare la libertà del documentario, dove non tutto deve essere per forza esplicito, dove si può benissimo frammentare la storia, saltare da un'epoca a un'altra usando la voce off. Ci sono troppi personaggi? Si fa fatica a ricordarne i nomi? Ci si perde un po'? Che importa. Quel che importa è l'esplorazione di uno stile di vita.

Tutto il film è segnato dalla velocità.

E avrei voluto andare ancora più forte! Mi sarebbe piaciuto che tutto il film fosse veloce quanto una pubblicità o come l'attacco di *Jules e Jim*. Per due ore di fila! Il problema è che anche una sequenza che dura qualche secondo dev'essere messa in scena, pianificata, con tutti i problemi logistici che questo comporta. Mezza pagina di sceneggiatura può comportare due giorni di lavorazione. In questo film avevamo, credo, ottantacinque location diverse. Ci sono registi che si concentrano sull'organizzazione delle luci. Io invece sul movimento. A me piace il modo in cui può muoversi la cinepresa. Mi piace ricordare un movimento all'altro. L'ispirazione è sempre legata all'obiettivo della macchina da presa.

Martin Scorsese, *Conversazioni con Michael Henry Wilson*, Cahiers du Cinéma/Rizzoli, Milano 2006

With Goodfellas, you were returning to the world of Mean Streets. I had known for a long time that I would come back to it sooner or later. I had gotten hold of a proof copy of Nick Pileggi's book [Wiseguys] after reading what sounded a promising summary. I devoured it in one sitting, it was the most authentic account of that way of life I had ever read.



Goodfellas

I immediately liked its unrestrained, freewheeling quality, along with [protagonist] Henry Hill's amazing arrogance. The very free structure of the story, with several narrators, appealed to me a lot. You could see how the organization works, on every level. The accent is on the daily grind, not on shoot outs. This isn't The Godfather. It's about ordinary individuals who happen to be gangsters. Nick Pileggi told me how impressed he was by your contribution to the screenplay. He said that you could see and hear the minutest details of the story when you were putting it down on paper.

For the first time since Mean Streets, I insisted on being credited [as co-writer] for the script. The challenge was to find

a slightly different angle from which to observe that world; to be innovative in term of style; to be specific. Why not treat it like a documentary, one that would be as elaborately choreographed as a fiction film as if we had followed these guys around with a 16mm camera for twenty or twenty-five years? We'd have the freedom of documentary, where everything have not to be explicit, where you can fragment the story, jump from one period to another by using a voice-over. So there are lots of characters? Names you can't memorize? You get a bit lost? Doesn't matter. What matters is our exploration of a lifestyle.

Speed is the film's defining feature. It's a relentless ride.

I'd like to have gone even faster, and for the whole film to have moved like a trailer or the opening of Jules and Jim. For two hours, uninterrupted! The problem is that even if the sequence lasts for only a brief moment, it has to be choreographed with all the logistical problems it entails. Half a page of screenplay can involve two days' shooting. On this film, I believe we had eighty-five different locations. Some directors focus on the way a scene is lit. In my case, it's on movement. I love the way a camera can move. I love cutting from one movement to another. Inspiration is always closely connected with the lens of the camera.

Michael Henry Wilson, Scorsese on Scorsese, Cahiers du Cinéma/Phaidon Press, London 2011

HOLLYWOOD HOME MOVIES FROM THE ACADEMY FILM ARCHIVE

A cura di / curated by Michael Pogorzelski

A partire dal 1930, le cineprese amatoriali assumono un ruolo importante nelle vite di molte famiglie americane, e Hollywood non fa eccezione. Gli home movies ci mostrano il lato privato dei divi la cui immagine pubblica è invece accuratamente costruita e controllata. Negli anni, l'Academy Film Archive ha ricevuto, da numerosi registi, lasciti di collezioni che comprendevano anche i loro film familiari. A volte gli home movies sono simili a quelli di qualsiasi famiglia: filmati di matrimoni, feste di compleanno, vacanze. Ma in altri casi, il regista portava la propria cinepresa privata al lavoro, sia sui set che nei luoghi delle riprese. Il risultato è una serie di testimonianze straordinarie sui film girati durante la Golden Era, o sui più celebri divi di Hollywood colti nel semplice atto di essere se stessi. Introdotto e raccontato dal direttore dell'Archivio Michael Pogorzelski, il programma contiene fantastici frammenti dalla collezione di home movies dell'Academy Film Archive, del periodo compreso tra il 1931 e i tardi anni Sessanta. Vedremo filmati di star come Marion Davies, Shirley Temple, Douglas Fairbanks, Marlene Dietrich, Cyd Charisse, Humphrey Bogart e Lauren Bacall, Jerry Lewis, Sophia Loren, Steve McQueen, insieme a rare immagini dai making of di film come *Gunga Din* e *Via col vento*.

From the 1930s onward, the home movie camera has played a part in many families' lives and Hollywood movie makers are no exception. Home movies can show us the private, unguarded side of stars whose images were carefully crafted and managed in the public sphere. Over the years, the Academy Film Archive has received dozens of collections from filmmakers that have included home movies. Sometimes the home movies are like the

ones you'd find in any family: film records of weddings, birthday parties, and holidays. But in some cases, the filmmaker took their home movie camera with them to work – either on set or on location. The result is priceless footage of movies being made during the golden era and some of the biggest Hollywood stars simply being themselves.

Hosted and narrated by archive Director Michael Pogorzelski, the program will showcase stellar clips from the Academy Film Archive's home movie collection starting in 1931 up through the late 1960s. Footage of stars such as Marion Davies, Shirley Temple, Douglas Fairbanks, Marlene Dietrich, Cyd Charisse, Humphrey Bogart and Lauren Bacall, Jerry Lewis, Sophia Loren and Steve McQueen will be seen along with rare behind the scenes footage showing the making of films such as Gunga Din and Gone With the Wind.

MEET THE W.A.M.P.A.S. BABY STARS

USA, 1931

Jean Negulesco Collection

FRED MACMURRAY AND FRIENDS

USA, 1936-38 ca.

Fred MacMurray – June Haver Collection

HAPPY BIRTHDAY, MR. HEARST

USA, 1937 AMPAS Collection

HEIDI HIJINKS

USA, 1937

James Wong Howe Collection

FAIRBANKS AND DIETRICH'S SUMMER VACATION

USA, 1937

Douglas Fairbanks, Jr. Collection

GUNGA DIN IN COLOR

USA, 1938

George Stevens and

Douglas Fairbanks, Jr. Collections

BEHIND THE SCENES OF GONE WITH THE WIND

USA, 1939

Sergio DeKarlo Collection

PIROUETTES AND PONY RIDES

USA, 1944-46

Henry Koster Collection

BOGART, BACALL AND THE SANTANA

USA, 1948-1952 ca.

Richard Brooks Collection

ON LOCATION WITH SOPHIA LOREN

USA, 1956

Jean Negulesco Collection

TASHLIN & LEWIS HURRY UP AND WAIT

USA, 1958

Frank Tashlin Collection

THE ZINNEMANS IN EUROPE

USA, 1961

Fred Zinnemann Collection

MCQUEEN FAMILY HOME MOVIES

USA, 1967-1970

Steve McQueen-Neile Adams Collection

A TIP OF THE HAT VARIOUS COLLECTIONS

USA

120 GAUMONT

Programma a cura di / *Programme curated by* **Gian Luca Farinelli**
Note di / *Notes by* **Agnès Bertola, Annette Förster e Dominique Païni**



Gaumont: “depuis que le cinéma existe”!

Gaumont compie 120 anni! Altre società nate nella stessa epoca sono ormai solo un ricordo, un tema di studi universitari o l'oggetto di una malinconia legata agli albori del Ventesimo secolo. Gaumont vive ancora, più che mai, tra distribuzione e produzione, e il suo circuito di sale – di cui alcune mitiche – continua a essere vivacemente animato e frequentato.

Léon Gaumont scelse di credere nell'avvenire del cinema quasi contemporaneamente all'invenzione del *cinématographe* dei fratelli Lumière. Sarà per questo che Jean-Luc Godard disse un giorno che il cinema fu inventato con il proiettore? Ossia a partire dalla *proiezione* di immagini invece che dalla loro *registrazione*, sottolineando quanto il desiderio di spettacolo fosse alle origini dell'invenzione dell'industria e dell'arte cinematografiche? Così, se i fratelli di Lione inventarono il *cinématographe*, in breve Léon Gaumont ideò... il cinema! “Depuis que le cinéma existe”, da quando esiste il cinema, è non a caso lo slogan storico della compagnia.

Le sale concepite sul modello teatrale non furono tra le prime iniziative dei pionieri. Fu lo spettacolo itinerante a impossessarsi delle prime bobine Gaumont, che trovarono sotto i tendoni e su panche di fortuna sistemate dagli ambulanti le condizioni primitive della loro diffusione.

Verso il 1907-1908 le sale fecero la loro prima apparizione nelle città. Léon Gaumont privilegiò fin dall'inizio sceneggiature di brevi pellicole farsesche per giustificare e incoraggiare la vendita dei primitivi apparecchi di proiezione, diventando quindi *architetto*. Fin dai primi anni Dieci, i serial, antenati delle nostre serie contemporanee, videro il successo di *Fantômas* e dei *Vampires*, che si assicurarono la fedeltà del pubblico. Apparsi all'alba del cataclisma della Prima guerra mondiale, questi *feuilletons* che puntavano sul fascino del male si trovano arricchiti oggi da un significato retroattivo.

Nel 2015 commemoriamo un'impresa che – quali che fossero le scelte compiute di volta in volta, le associazioni o le fusioni, il talento o il carattere dei suoi dirigenti, le influenze dei partner economici e artistici – contribuì in modo decisivo a fondare un genere di finzione ‘alla francese’ (Louis Feuillade, Léonce Perret, Jean Durand, Victorin Jasset...). E quella finzione servì da esempio ai pionieri del cinema mondiale.

Celebrare una società di produzione ha la stessa valenza che onorare un cineasta o un artista? Probabilmente non riusciremmo a identificare un film prodotto da Gaumont se i titoli di testa non ci avvertissero. Ma il caso contrario sarebbe preoccupante, perché testimonierebbe di un'insufficiente capacità di adattamento ai tempi. Poter tornare oggi alle origini di una compagnia ancora viva e vegeta dimostra la sua permeabilità alle metamorfosi del gusto per garantire il proprio sviluppo industriale e commerciale. E, quindi, per restare *contemporanea*.

Dominique Païni

Gaumont: “depuis que le cinéma existe”!

Gaumont turns 120 years old! Other companies from the same era are now just a memory, a topic for university research or part of a melancholy connected to the dawn of the 20th century. Gaumont instead is still alive today, more than ever. With distribution, production and its chain of theaters – some of which are legendary – it continues to thrive.

Léon Gaumont chose to believe in the future of film almost at the same time that the Lumière brothers invented the cinématographe. Perhaps this is why Jean-Luc Godard said that cinema was invented with the projector? That is, with the projection of images and not their recording, emphasizing how the desire for entertainment was at the root of the invention of the cinematic art and film industry? In other words, if the brothers from Lyon invented cinematograph, then Léon Gaumont created... cinema! Not surprisingly the production company's slogan is “Depuis que le cinéma existe”, ever since the existence of cinema.

Cinemas based on a theater model were not actually the pioneers' first initiative. Travelling shows were the first to seize Gaumont reels, which saw its primitive form of distribution under tents and on makeshift benches arranged by itinerant vendors.

*Around 1907-1908 movie theaters began to pop up in cities. Léon Gaumont first favored short farce films for encouraging the sale of early projection equipment, thus becoming an architect. As of the early 1910s, serials, predecessors of today's series, were successful with the likes of *Fantômas* and *Vampires*, which won over audiences. Appearing at the dawn of the First World War, these *feuilletons* that focused on human fascination with evil are enriched today with retrospective meaning.*

In 2015 we commemorate a company that – whatever the choices made, the partnerships or mergers, the talent or temperament of its leaders, the influences of its artistic and economic partners – made a decisive contribution to the creation of a fictional film à la française (Louis Feuillade, Léonce Perret, Jean Durand, Victorin Jasset...). And that genre of fictional film served as an example to the pioneers of film around the world. Is celebrating a production company equal to honoring a filmmaker or artist? We probably would not know a film was produced by Gaumont if it were not mentioned by the opening credits. The reverse would be cause for concern because it would demonstrate an inability to change with the times. Being able to go back today to the origins of a company that is still alive and kicking demonstrates its sensitivity to the metamorphosis of taste to ensure its own business development. And, therefore, to remain contemporary.

Dominique Païni

LES VAMPIRES

Francia, 1915 Regia: Louis Feuillade

■ T. it.: *I vampiri*. Scen.: Louis Feuillade, Georges Meiers. F.: Georges Guérin. Int.: Musidora (Irma Vep / Mlle Le Goff / Juliette Berteaux / Mlle de Mortesaigues), Édouard Mathé (Philippe Guérande), Jean Ayme (Le Grand Vampire / conte di Kerlor / dottor Nox / Mr Trep), Marcel Levesque (Oscar Mazamette), Laurent Morlas (l'ufficiale di Napoleone / un apache), Edmond Breon (il segretario di Satana), Frederik Moriss (Venenos), Miss Edith (una complice dei vampiri / la contessa de Kerlor), Faraboni (il vampiro danzatore), Françoise Rosay (un'invitata di Mortesaigues), Suzanne Delve (Fleur de Lys), Germaine Rouer (Augustine), Fernand Hermann (Juan-José Moréno), Theles (il giudice), Louis Leubas (Père Silence, Satana), Emile Keppens (Géo Baldwin), Stacia Napierkowska (Marfa Koutiloff). Prod.: Société des Établissements L. Gaumont ■ DCP. Bn. Versione francese / *French version* ■ Da: Gaumont Pathé Archives ■ Restaurato nel 2015 da Gaumont presso il laboratorio Éclair / *Restored in 2015 by Gaumont at Éclair Laboratory*

Episodio 1: La Tête coupée

■ T. it.: *I vampiri*. T. int.: *The Severed Head* ■ D.: 44'

Episodio 2: La Bague qui tue

■ T. it.: *I vampiri*. T. int.: *The Killer Ring* ■ D.: 17'

Episodio 3: Le Cryptogramme rouge

■ T. it.: *Il crittogramma rosso*. T. int.: *The Red Cypher* ■ D.: 48'

Episodio 4: Le Spectre

■ T. it.: *Lo spettro*. T. int.: *The Ghost* ■ D.: 38'

Episodio 5: L'Évasion du mort

■ T. it.: *L'evasione del morto*. T. int.: *The Escaping Dead Man* ■ D.: 45'

Episodio 6: Les Yeux qui fascinent

■ T. it.: *Mazamette milionario*. T. int.: *The Hypnotic Gaze* ■ D.: 72'



Les Vampires

Episodio 7: Satanás

■ T. it.: *Satana*. T. int.: *Satanas* ■ D.: 56'

Episodio 8: Le Maître de la foudre

■ T. it.: *Il padrone della folgore*. T. int.: *The Thunder Lord* ■ D.: 65'

Episodio 9: L'Homme des poisons

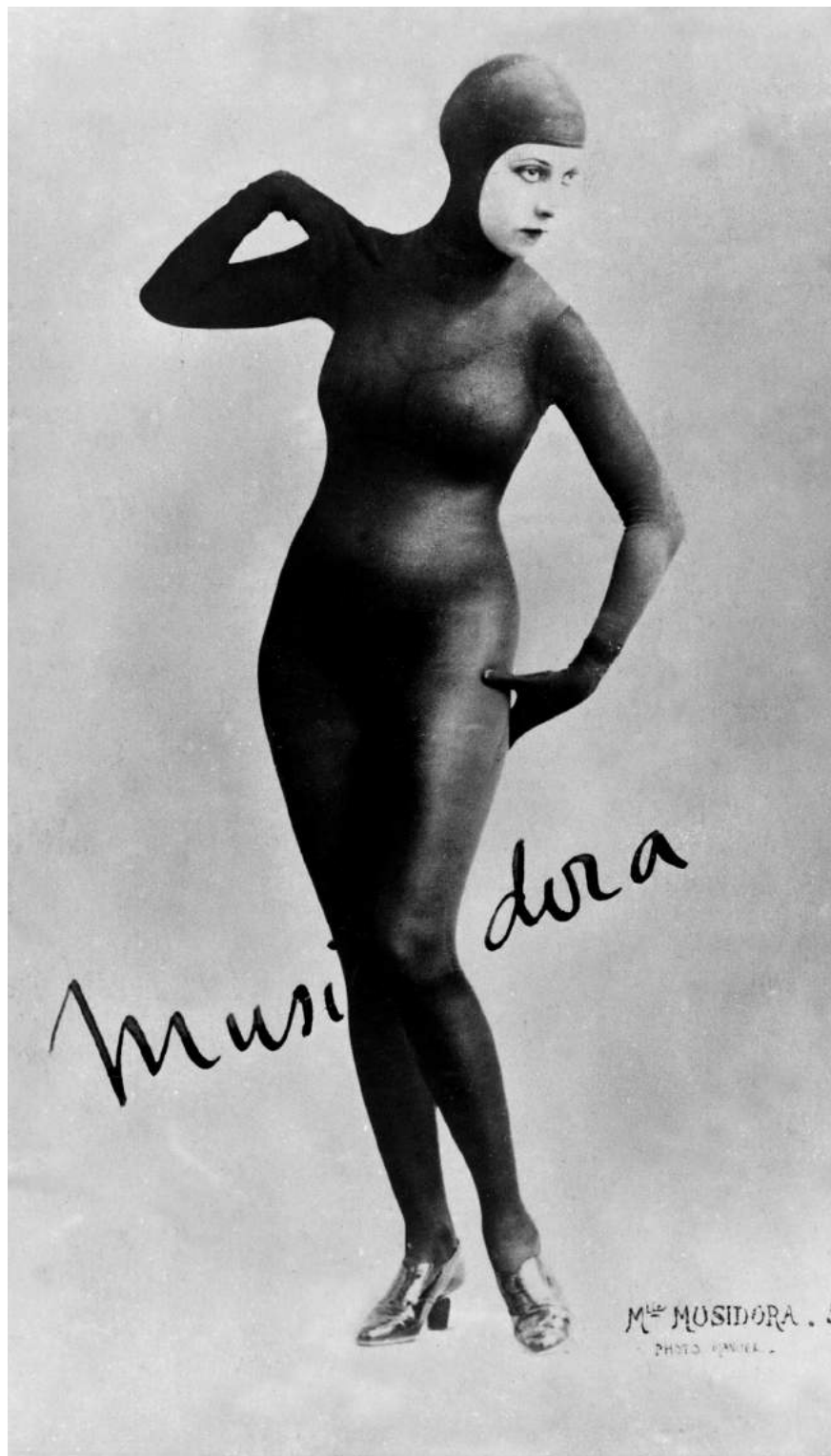
■ T. it.: *L'uomo dei veleni*. T. int.: *The Poison Man* ■ D.: 60'

Episodio 10: Les Noces sanglantes

■ T. it.: *Nozze di sangue*. T. int.: *Marriage of Blood* ■ D.: 69'

I piaceri offerti da *Les Vampires* vanno al di là dell'esaltazione della criminalità e di ciò che i surrealisti definirono “una rivelazione sessuale” (per usare l'espressione di Louis Aragon). La serie era pensata per divertire e distrarre il pubblico dalle preoccupazioni per la guerra in corso e per i propri cari impegnati al fronte. Per questo la *crime story* era disseminata di elementi co-

mici e di un'ironica sfida alle autorità. Nel ruolo del finto tonto Mazamette, vampiro pentito e aiutante del giornalista che dà la caccia ai banditi, il grande comico Marcel Lévesque mette ripetutamente nel sacco i suoi ex compagni. Gli stessi Vampiri paiono una vivace mescolanza della famigerata banda Bonnot e degli affascinanti Apache, e le loro terrificanti imprese sono compensate da un sapore anarchico e ribelle. Con i loro inganni fantasiosi e chiaramente improbabili i Vampiri smascherano l'incompetenza di polizia e nemici del crimine che tendono a prenderli troppo sul serio. Anche Musidora, nel ruolo dell'ambigua e sensuale Irma Vep, contribuì agli aspetti divertenti della serie. L'attrice, che in ciascun episodio appariva con un travestimento diverso, aveva il compito di ‘informare’ gli spettatori che quella che stavano vedendo era Irma Vep, e per far ciò ricorreva al celebre sguardo obliquo e alla classica posa degli Apache con le mani sui fianchi. Questi espedienti conferivano giocosità e ironia alla misteriosa e inquietante



Irma Vep e creavano al contempo una profonda complicità tra Musidora e il pubblico, come suggerì l'attrice in un'intervista a Radio Suisse Romande (18 novembre 1947): "Credo che tra me e gli spettatori ci fosse una certa intesa. Si dicevano: uccide, sì, ma per divertirci, non per spaventarci. Perché poi alla fine ridevano".

Annette Förster

Dopo *Fantômas* nel 2014, la Gaumont ha intrapreso il restauro digitale di *Les Vampires*, altro serial (in 10 episodi) di Louis Feuillade, realizzato tra il 1915 e il 1916 e fonte d'ispirazione per i surrealisti che ne ammirarono la libertà narrativa e l'immaginazione sfrenata. L'esecuzione del restauro è stata affidata al laboratorio Éclair (Éclair Group), che ha potuto contare su un controtipo nitrato del film, su una copia nitrato e su una copia safety più recente per le eventuali inquadrature mancanti. Purtroppo, malgrado le ricerche svolte tramite la FIAF nelle cineteche di tutto il mondo, non abbiamo ritrovato il negativo originale nitrato. Per la scansione 4K abbiamo quindi dato priorità al controtipo, utilizzando le generazioni successive solo quando necessario (inquadrature inesistenti o troppo degradate nel controtipo). Le immagini sono poi state restaurate per il ritorno su pellicola. Non potendo riprodurre le colorazioni per l'assenza di indicazioni in tal senso nel materiale a nostra disposizione, la versione restaurata è in bianco e nero. Le didascalie originali conservate sotto forma di elenchi dattiloscritti alla Bibliothèque du Film (fondo Louis Feuillade) sono state reintrodotte nella versione 2015. Il lavoro è stato svolto con il concorso del Centre national du cinéma et de l'image animée nell'ambito del programma di contributi per il restauro e la digitalizzazione del patrimonio, e con la collaborazione della Cinémathèque française che ha messo a disposizione il proprio materiale.

Agnès Bertola

Les Vampires offers pleasures beyond the surrealist interpretation of – in the words of Louis Aragon – “a sexual revolution” and a glamorization of criminality. The series was meant to entertain and to distract people from their worries about a war dragging on and their beloved ones at the front. To this aim the crime story was sprinkled with comedy and a teasing defiance of authorities. In the role of the ostensibly silly Mazamette, an ex-vampire and assistant to the journalist who persecutes the bandits, the star comedian Marcel Levesque zestfully outwits his former mates time and again. The Vampires themselves seem an agile mix of the notorious Bande à Bonnot and the appealing Apache-gangs, which counterbalances their frightening exploits with an anarchistic and rebellious flavor. With their fantastic and obviously improbable tricks they expose the incompetence of authorities such as the police and crime fighters who tend to take them too seriously. As the elusive and sensual Irma Vep even Musidora contributed to the amusing aspects of the series. In each episode appearing in a new disguise, the actress was in charge of ‘informing’ spectators that they were watching Irma Vep, for which she deployed her trademark sidelong glance at the camera and the Apache-pose of placing her hands on her hips. These devices added playfulness and irony to the otherwise mysterious and disconcerting Irma Vep, and likewise created a crucial understanding between Musidora and the public, as the actress suggested in an interview on Radio Suisse Romande (18 November 1947): “I think I was able to establish a close relation with my audience. They used to say: ‘there’s a lot of blood, no doubt about it, but he kills to amuse us and not to scare us because in the end, they would laugh’”.

Annette Förster

After *Fantômas* in 2014, Gaumont undertook the digital restoration of *Les Vampires*, another Louis Feuillade serial (in 10 episodes) made between 1915 and 1916. The serial was a source of in-

spiration for Surrealists, who admired its narrative freedom and unbridled imagination.

The Éclair lab (Éclair Group) oversaw its restoration working with a nitrate duplicate of the film, a nitrate print and a more recent safety film print for any missing shots. Unfortunately, despite scouring film archives around the world through FIAF, we have been unable to find the original nitrate negative. For the 4K scanning we chose to work with the duplicate, using the later prints only when necessary (for missing shots or ones too damaged in the duplicate). The images were then restored so they could be put back on film. Since the materials available to us gave no indication about the film’s color, the restored version is in black and white. The original intertitles survived in the form of typewritten lists kept at the Bibliothèque du Film (Louis Feuillade archive) and were reintegrated in the 2015 version. The film was restored with the participation of the Centre national du cinéma et de l’image animée as part of a program for film heritage restoration and digitalization, and with the cooperation of the Cinémathèque française, which provided its materials.

Agnès Bertola

ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD

Francia, 1958 Regia: Louis Malle

■ T. it.: *Ascensore per il patibolo*. T. int.: *Elevator to the Gallows*. Sog.: Noël Calef. Scen.: Louis Malle, Roger Nimier. F.: Henri Decaë. M.: Léonide Azar. Scgf.: Rino Mondellini, Jean Mandaroux. Mus.: Miles Davis. Int.: Maurice Ronet (Julien Tavernier), Jeanne Moreau (Florence Carala), Jean-Claude Brialy (un giovane), Georges Poujouly (Louis), Yori Bertin (Véronique), Jean Wall (Simon Carala), Ivan Petrovitch (Monsieur Bencker), Félix Marten (Christian Subervie), Lino Ventura (il commissario Cherrier), Elga Andersen (la signora Elga Bencker). Prod.: Nouvelles

Éditions de Films ■ DCP. D.: 93'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: Gaumont per concessione di Lucky Red ■ Restaurato da Gaumont presso i Laboratoires Éclair a partire dal materiale originale conservato presso gli Archives Françaises du Film. L'elemento di partenza è stato il negativo camera di cui è stata effettuata una scansione 2K in immersione. Restauro sonoro eseguito da Diapason a partire dal negativo colonna 35mm. La tromba di Miles Davis non è mai stata più squillante... / Restored by Gaumont at Laboratoires Éclair with original material from the Archives Françaises du Film. The starting element was a camera negative that was scanned at 2K with a wet gate. Diapason restored the audio using a 35mm negative soundtrack. Miles Davis's trumpet has never sounded so vivid...

Di Jeanne Moreau è stato scritto più che di qualsiasi altra attrice francese, ad esclusione di Brigitte Bardot. Celebrata come *grande dame* del cinema in Francia, incarna un'immagine seducente della femminilità francese particolarmente forte all'estero. [...]

Il cinema della *nouvelle vague*, del quale *Ascenseur pour l'échafaud* e *Les Amants* furono precursori, necessitava di un nuovo modello di divismo per differenziarsi dalla produzione dominante. La *nouvelle vague* portava in primo piano l'autenticità, la giovinezza e la modernità, ed esigeva dai suoi attori le medesime qualità. Moreau era espressione di questo anti-divismo, e con Malle giocò a minimizzare la sua carriera precedente per enfatizzare la sua ‘rinascita’. L'attrice era entusiasta di lavorare in un ambiente informale, con una troupe che rappresentava una sorta di famiglia e che utilizzava metodi più artigianali. Come disse ai “Cahiers du cinéma” nel gennaio del 1965: “Fare film non è più uno stile di recitazione, è uno stile di vita”.

Moreau portò sullo schermo un tipo fisico più autentico, meno sfacciatamente sexy di Bardot, Carol o Monroe ma non meno seducente. A partire da



Ascenseur pour l'échafaud

Ascenseur, Moreau fu anche al centro di una transizione nella rappresentazione dell'erotismo femminile – dal corpo al volto – che avrebbe segnato il cinema di Bergman, Antonioni e Godard e l'opera di registi a noi più vicini nel tempo come Léos Carax. [...]

Sin dal gigantesco primo piano che apre *Ascenseur*, il volto di Moreau esprime interiorità e sentimento. Il trucco discreto e le borse sotto gli occhi sono proclami di autenticità; la piega amara della bocca carnosa e sensuale parla di una sessualità ammaccata e tragica (contrariamente al broncio giocoso di Bardot). La bocca di Moreau, vicina alla cornetta del telefono, attira l'attenzione sulla sua voce, un misto di stanchezza e sensualità, solennità e scherzo. Moreau veniva percepita come la donna moderna. Attraversava languida i luoghi alla moda di allora – Parigi, la Costa Azzurra, Venezia, Roma – bevendo e fumando, spesso accompagnata da fraseggi di cool jazz. Ginette Vincendeau, *The Indiscreet Charm of Jeanne Moreau*, "Sight & Sound", n. 12, dicembre 1998.

Nel 1957 Hollywood aveva ormai compreso le potenzialità dei musicisti jazz quali fonti di suggestive colonne sonore adatte a film su tossicomani e addetti stampa senza scrupoli, ma ci volle un regista francese di ventiquattro anni al suo primo film per comprendere gli effetti dirompenti di un rapporto più organico tra film noir e jazz. Fu Louis Malle, con *Ascenseur pour l'échafaud*, a mescolare gli ingredienti in proporzioni perfette. Precursore della *nouvelle vague* e brillante film d'esordio, *Ascenseur pour l'échafaud* è importante anche per un terzo motivo: si rivelò un punto di svolta nella storia musicale di Miles Davis, il grande trombettista che fornì a Malle la colonna sonora durante una tournée in Francia con il suo gruppo. Quando Davis giunse in Francia le riprese del film erano terminate. Davis stava tentando di andare oltre l'ortodossia del jazz superando le limitazioni

formali della canzone di Broadway e del blues in dodici misure che componevano il repertorio del suo gruppo per passare a una forma meno restrittiva di improvvisazione basata sulle scale modali. *Ascenseur pour l'échafaud* fu provvidenziale: gli diede la possibilità di tentare un nuovo approccio.

Volle conoscere la trama e i personaggi, e il regista gli accennò al genere di musica che aveva in mente. I musicisti improvvisarono sulle scene in loop, usando le linee guida di melodia, armonia e ritmo fornite da Davis. In quattro ore il lavoro era finito e l'eleganza umorale della tromba di Miles Davis era pronta per diventare un tratto distintivo del film quanto lo sguardo seducente di Jeanne Moreau o la Parigi notturna perfettamente immortalata dal direttore della fotografia di Malle, Henri Decaë.

Richard Williams, *All that Jazz*, "Sight & Sound", n. 2, febbraio 2014.

More has been written about Jeanne Moreau than about any other French actress, with the exception of Brigitte Bardot. Celebrated as the grande dame of cinema in France, she also embodies a seductive idea of French femininity particularly powerful outside France. [...] The cinema of the nouvelle vague, of which Ascenseur pour l'échafaud and Les Amants were forerunners, required a new model of stardom to differentiate it from the mainstream. The nouvelle vague foregrounded authenticity, youth and modernity, and demanded similar qualities from its actors. Moreau epitomised this anti-stardom, and she and Malle downplayed her previous career and emphasised the idea of her 'rebirth'. Moreau herself was keen to work on a more informal basis, with the crew as a kind of family engaged in more craftsmanlike methods. As she said to "Cahiers du cinéma" in January 1965, "Making films is no longer a way of acting, it is a way of life". Moreau also brought to the screen a more authentic physical type, less overtly sexy than Bardot, Carol or Monroe yet still glamorous.

From Ascenseur, Moreau was also at the centre of a shift in the representation of female eroticism – from the body to the face – that would characterise the post-war art cinema of Bergman, Antonioni and Godard as well as the work of more recent directors such as Léos Carax. [...] From the huge close-up that opens Ascenseur, Moreau's face connotes interiority and soulfulness. The discreet make-up and the bags under her eyes proclaim authenticity; the full sensual mouth with its down-turned corners speaks of a bruised, tragic sexuality (as opposed to Bardot's playful pout). Moreau's mouth, close to the telephone, also draws attention to her voice, a mixture of weariness and sensuality, solemnity and fun. Moreau was perceived as modern woman. Smoking and drinking, she strolled the fashionable European locations of the time – Paris, the Côte d'Azur, Venice, Rome – often to a soundtrack of cool jazz.

Ginette Vincendeau, *The Indiscreet Charm of Jeanne Moreau*, "Sight & Sound", n. 12, December 1998.

By 1957 Hollywood had woken up to the potential of jazz musicians as sources of atmospheric soundtracks for movies about drug addicts and crooked press agents, but it took a 24-year-old French director making his first film to recognise the potent reaction that could occur through a more organic relationship between film noir and the sound of modern jazz. It was Louis Malle who, with Ascenseur pour l'échafaud, blended the ingredients together in perfect proportions.

One of those films that foreshadowed the nouvelle vague, and a striking debut for its young director, Ascenseur pour l'échafaud possesses a third layer of significance: it proved to be a turning point in the musical history of Miles Davis, the great trumpeter who supplied Malle with his soundtrack while on tour with his group in France. [...]

Malle had finished shooting by the time Davis arrived in France. Davis was looking beyond the orthodox rou-

tines of jazz, searching a way to escape the formal limitations of the Broadway popular song and the 12-bar blues, which provided his regular band's repertoire, and towards a less restrictive form of improvisation based on scales and modes. Providentially, Ascenseur pour l'échafaud gave him the opportunity to try out a new approach.

Davis had wanted to know about the plot and the characters, and the director provided him a few ideas about the kind of music he had in mind. The musicians improvised to the looped scenes, using the sketches of melody, harmony and rhythm that Davis had provided. Within four hours, the job had been completed and the moody elegance of Miles Davis's trumpet would become as distinctive a feature of the film as Moreau's cool gaze or the scenes of night-time Paris so perfectly captured by Malle's cinematographer, Henri Decaë.

Richard Williams, All that Jazz, "Sight & Sound", n. 2, February 2014.

DON GIOVANNI

Italia-Francia-GB-Germania, 1979

Regia: Joseph Losey

■ Sog.: dall'opera omonima di Wolfgang A. Mozart. Scen.: Patricia Losey, Joseph Losey. F.: Gerry Fischer, Angelo Filippini. M.: Reginald Beck, Emma Menenti. Scgf.: Alexandre Trauner. Int.: Ruggero Raimondi (Don Giovanni), José Van Dam (Leporello), Kiri Te Kanawa (donna Elvira), Edda Moser (donna Anna), Teresa Berganza (Zerlina), John Macurdy (il commendatore), Kenneth Riegel (Don Ottavio), Malcolm King (Masetto), Eric Adjani (il valletto in nero). Prod.: Gaumont, Opera Film Produzione, Films A.2, Caméra One, Filmproduktion Janus ■ DCP. D.: 176'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Gaumont ■ Restaurato nel 2010 da Gaumont presso i Laboratoires Éclair a partire dal negativo camera conservato nel magazzino dello stesso laboratorio. Restauro sonoro eseguito presso il laboratorio MAYA / Restored in

2010 by Gaumont at Laboratoires Éclair using a camera negative kept at the lab's warehouse. Audio restoration by MAYA

Don Giovanni è il primo film prodotto da Gaumont Italia (1978-1983) che rappresentò il canto del cigno della gloriosa stagione del cinema d'autore in Italia. Per la Gaumont Italia fu un avvio imponente, con un capolavoro sontuoso, che adatta l'opera di Mozart ma rinnova la tradizione del film-opera trasportandone l'ambientazione in location reali, accuratamente scelte tra le splendide ville palladiane del Veneto. Un'impresa grandiosa anche dal punto di vista economico e produttivo.

Don Giovanni was the first film produced by Gaumont Italia (1978-1983) and, in a way, it was the swan song of the glorious era of Italian cinema d'auteur. An impressive beginning for Gaumont Italia, it was a luxurious masterpiece adapting Mozart's opera but innovating the film-opera tradition by setting it in real locations carefully selected from the splendid Palladian villas of Veneto. A grandiose endeavor in terms of financing and production too.

Sono state riferite delle sue opinioni secondo le quali lei non sarebbe un appassionato d'opera. Perché ha accettato quel progetto?

Per la combinazione di Mozart, del tema di Don Giovanni e dell'architettura del Palladio. Mi sembrava anche che fosse il momento buono. E pur non essendo un appassionato d'opera, ho avuto la fortuna, nella mia giovinezza, di vedere degli allestimenti e delle interpretazioni che mi sono rimaste nella memoria.

Lei ha voluto fare una distinzione tra un'opera filmata e un film tratto da un'opera. Nello stesso tempo rimangono alcuni problemi cruciali nell'approccio cinematografico ad un'opera lirica.

Anzitutto mi ci sono accostato con precauzione, perché bisogna che i cantanti non siano ridicoli agli occhi del

pubblico cinematografico. Cantare richiede uno sforzo fisico. Ci è voluto molto lavoro per ottenere il livello canoro necessario per rendere verosimile lo sforzo, senza essere così sconcertante come sarebbe una vera esibizione all'opera se la si guardasse per tutto il tempo in primo piano.

Nelle sue note di lavoro lei dice che il film dev'essere magico, grandioso, teatrale, e nello stesso tempo mai falso, mai irreale. Il miscuglio di teatralità e di realismo è sempre stata una delle maggiori preoccupazioni della sua opera.

Avevo paura dell'opera lirica, nel senso che è più che melodrammatica. Ma d'altronde scoprivo che era impossibile non recitare secondo uno stile operistico.

L'architettura di Palladio l'ha aiutata in questo senso, perché è nello stesso tempo teatrale e naturalmente realistica.

Ed è anche un'architettura matematica, ciò che corrisponde alla musica, che è anche matematica. Anche i costumi erano semplici e matematici. Idem i movimenti. Palladio non si preoccupava troppo delle decorazioni. Gli affreschi non sono stati neppure tutti dipinti mentre lui era vivo. Io da parte mia preferirei quegli edifici senza gli affreschi, però essi apportano una specie di esagerazione che talora è piuttosto meravigliosa; si vede così la realtà interpretata sul muro dall'artista, e la scena di Mozart recitata direttamente davanti ad essa. È una combinazione efficacissima. La campagna attorno alle ville non è cambiata dall'epoca di Palladio; le vedute, la luce, gli alberi, la natura, sono quelle che vediamo sui dipinti. Così ci sono quattro livelli culturali: Palladio, gli affreschi, Mozart e noi.

Le lunghe arie e i recitativi l'hanno indotto a girare dei piani lunghi con dei movimenti di macchina complessi, come ne La scogliera dei desideri o nel Servo. Anche l'architettura li ispirava. D'altra parte era indispensabile girare in quel modo, altrimenti non avremmo mai terminato il montaggio. Se si tiene conto della durata del film (oltre tre ore), abbiamo fatto due film in un

tempo inferiore a quello che s'impiega di solito per girarne un solo.
Michel Ciment, *Il libro di Losey: un dialogo autobiografico*, Bulzoni, Roma 1983

There have been reports that you aren't, in fact, a fan of opera. Why did you accept this project?

For the combination of Mozart, the theme of Don Giovanni and the architecture of Palladio. It also seemed to be the right moment. And even though I'm not a big opera fan, I was lucky enough, in my youth, to see stagings and interpretations that have remained in my memory.

You wanted to make a distinction between a filmed opera and a film based on an opera. All the same, some crucial problems remain in how to cinematographically approach a lyrical opera.

First and foremost, I approached the work with caution, as one has to be sure that the performers do not look ridiculous in the eyes of the cinema audience. Singing requires a physical effort. It was very difficult to achieve the singing level necessary and at the same time a realistic effort, without it being as disconcerting as a real opera would be if watched entirely in close-up.

In your work notes you say that the film has to be magical, grandiose, theatrical, and at the same time never false, never unreal. This mix of theatricality and realism has always been one of the major concerns in your work.

I was afraid of lyrical opera, in the sense that it is more than melodramatic. But in the end, I discovered that it was impossible not to perform it in an operatic style. Palladio's architecture helped in this sense, because it is at once theatrical and naturally realistic.

It is also a mathematical architecture, and so it corresponds to the music, which is also mathematical. Even the costumes were simple and mathematical. As were the movements. Palladio did not worry too much about decoration. The frescoes were not even all painted while he was alive. Personally, I would prefer those buildings without the frescoes, but they



Don Giovanni

bring a kind of exaggeration that is sometimes quite wonderful; in this way, one sees the artist's interpretation of reality on the wall and Mozart's scene performed directly in front of it. It's a very effective combination. The countryside surrounding the villa has not changed since Palladio's time; the views, the light, the trees, the nature, are those that we see in the paintings. So there are four levels of culture: Palladio, the frescoes, Mozart and us.

The lengthy arias and the recitatives leant themselves to being filmed in

long takes with complicated camera movements, such as also found in *Boom!* or *The Servant*.

Even the architecture inspired them. On the other hand, shooting in that way was unavoidable, otherwise we would have never finished editing it. If we take into account the duration of the film (more than three hours), we made two films in less time than it usually takes to shoot one. Michel Ciment, Conversations with Losey, Methuen, Londra-New York 1985

INGRID BERGMAN GLI ESORDI

Ingrid Bergman. The Early Years

Programma e note a cura di / *Programme and notes curated by* Jon Wengström
in collaborazione con / *in collaboration with* Svenska Filminstitutet



La diva di *Casablanca*, *Notorious*, *Stromboli*, *Viaggio in Italia*, *Sinfonia d'autunno* e altri classici americani ed europei fu una delle attrici più celebrate della sua generazione e decisamente la principale star internazionale svedese insieme a Greta Garbo. La scelta di lasciare la famiglia e Hollywood alla fine degli anni Quaranta per trasferirsi in Italia fece scandalo e la espose a critiche talvolta feroci, ma la rese anche un modello di indipendenza e integrità.

Meno nota è la carriera pre-hollywoodiana di Ingrid Bergman, e questa rassegna – che celebra il centenario della nascita dell'attrice – comprende quattro dei dieci film girati in Svezia prima di partire per gli Stati Uniti, e il suo unico film tedesco. Nel 1935 Ingrid Bergman frequentava ancora la scuola di teatro drammatico di Stoccolma quando esordì in *Munkbrogreven* (*Count of the Monks Bridge*). Subito divenne l'attrice più richiesta dell'industria cinematografica svedese, tanto che quell'anno interpretò ruoli da protagonista in altri tre film. Alla spontaneità e al fascino innocente la Bergman seppe presto affiancare capacità recitative intense e personali, al punto che in alcuni dei suoi film di minor successo degli anni Trenta – come *Swedenhielms* (*Gli Swedenhielms*), *På Solsidan* (*Verso il sole*) e *Dollar* – le sole scene memorabili sono quelle illuminate dalla sua presenza. Dopo *Intermezzo* (1936), che la fece notare anche all'estero, Ingrid Bergman eccelse nell'interpretazione di personaggi dall'aura mistica e dal passato misteriosamente travagliato che tentano di adattarsi a un nuovo ambiente, in particolare in *En kvinnas ansikte* (*Senza volto*, 1938) e *Juninatten* (*A Night of June*, 1940), i due film cinematograficamente più interessanti della rassegna.

In occasione del centenario, lo Svenska Filminstitutet ha digitalizzato vari suoi film: due copie restaurate in digitale verranno proiettate al festival in formato DCP, in aggiunta a due copie d'archivio 35mm ricavate direttamente dall'originale nitrato e dai negativi sonori. La rassegna comprende anche cinque cortometraggi raramente proiettati che mostrano Ingrid Bergman in varie fasi della sua carriera successiva. Oltre a un episodio tratto da un film collettivo, il programma di corti comprende anche filmati dietro le quinte e scene eliminate, preziosa occasione per cogliere l'attrice nella sua dimensione di personaggio pubblico fuori dello schermo.

Lo scrittore e regista Stig Björkman sarà a Bologna in occasione del centenario per presentare la sua nuova opera *Jag är Ingrid* (*Ingrid Bergman – In Her Own Words*), che comprende rari filmati girati personalmente dall'attrice in Europa e in America con una cinepresa a passo ridotto.

Jon Wengström

The star of Casablanca, Notorious, Stromboli, Viaggio in Italia, Autumn Sonata and other American and European classics is widely known; making Ingrid Bergman one of the most celebrated actresses of her generation and definitely the biggest Swedish international star ever, alongside Garbo. As much admired for her performances on-screen, the decision to leave her family and Hollywood stardom towards the end of the 1940's to move to Italy – despite heavy criticism and even outrage in some quarters – also made her a model of independence and integrity.

Less known is her pre-Hollywood career, and this program – celebrating the centenary of Ingrid Bergman's birth – includes four of the ten films she made in Sweden before leaving for America, and her only German film. Making her debut in 1935 with Munkbrogreven (Count of the Monks Bridge), when she was still studying at the Royal Dramatic theater school, Ingrid Bergman instantly became the most sought-after actress in Swedish film industry, starring as the principal actress in another three features before the end of the year. The naivety and innocent charm of her debut was soon to be replaced with performances where she brought character and depth to the parts she played, to the extent that in some of the less successful films of the 1930's – such as Swedenhielms, På Solsidan (On the Sunnyside) and Dollar, not included in the program –, the only memorable scenes are the ones where she is present. After the 1936 Intermezzo, which brought attention to her also outside of Sweden, Ingrid Bergman excelled in roles where her character displays an aura of mysticism, often carrying secrets of a troubling past while trying to adapt in a new environment, most notably in En kvinnas ansikte (A Woman's Face, 1938) and Juninatten (A Night in June, 1940), the two most cinematographically interesting films in the programme.

On the occasion of the centenary, the Svenska Filminstitutet has digitized several of the Ingrid Bergman films, and two of the digitally restored feature films will be screened in DCP format at the festival, along with two 35mm archival prints struck directly from the original nitrate picture and sound negatives. The Ingrid Bergman programme also includes five rarely screened short films, showing Ingrid Bergman at various stages in her career after having left Sweden for international stardom. As well as an episode from an omnibus fiction film, the short film programme also includes non-fiction shorts, behind-the-scenes footage and out-takes, providing a rare opportunity to see her off-screen public persona.

Commemorating the centenary of her birth, writer and filmmaker Stig Björkman will be in Bologna to present his film new film Jag är Ingrid (Ingrid Bergman – In Her Own Words), which includes unique small-gauge footage from Europe and America shot by the actress herself.

Jon Wengström

MUNKBROGREVEN

Svezia, 1935 Regia: Edvin Adolphson,
Sigurd Wallén

■ T. int.: *Count of the Monks Bridge*. Sog.: dalla pièce *Greven av Gamla Sta'n* di Siegfried e Athur Fischer. Scen.: Arthur Natorp, Siegfried Fischer. F.: Åke Dahlqvist. M.: Rolf Husberg. Scgf.: Arne Åkermark. Mus.: Jules Sylvain. Eric Bengtson. Int.: Valdemar Dalquist (Greven), Julia Cæsar (Klara Edlund), Sigurd Wallén (Gurkan), Sigurd Wallén (Amalia Blomkvist), Edvin Adolphson (Åke Larsson), Ingrid Bergman (Elsa Edlund), Eric Abrahamsson (Borstis Larsson), Weyler Hildebrand (detective Göransson). Prod.: AB Fribergs Filmbyrå
■ DCP. D.: 82'. Bn. Versione svedese con sottotitoli inglesi / *Swedish version with English subtitles* ■ Da: Svenska Filminstitutet ■ Digitalizzazione realizzata nel 2014. Scansione in 2K da un controtipo interpositivo 35mm; il sonoro ottico deriva da una copia 35mm. L'interpositivo 35mm e la copia 35mm sono stati stampati negli anni Settanta dai negativi camera e colonna originali, oggi perduti / *Digitization carried out in 2014. A 35mm fine grain inter-positive was used as the source element for the 2K scan, and the optical soundtrack of a 35mm print was used as the source for the sound transfer. The 35mm inter-positive and the 35mm print were made in the 1970's from the original camera and sound negatives, now lost*

Nell'estate del 1934, durante il casting per il suo *Munkbrogreven*, l'attore/regista Edvin Adolphson scopri Ingrid Bergman tra gli studenti della scuola de Teatro Reale d'Arte Drammatica, abituati a lavorare come comparse negli studios della AB Svensk Filmindustri di Råsunda, a nord di Stoccolma. Quando si vide proporre una parte, il direttore della scuola Olof Molander (fratello di Gustaf, destinato a dirigerla in vari film) le disse che, se avesse accettato, sarebbe stata costretta a lasciare gli studi. Fu così che decise di entrare nel mondo del cinema. Adattamento di una commedia teatrale andata in scena nel febbraio del



Munkbrogreven

1934, *Munkbrogreven* ha tutte le caratteristiche tipiche del genere, compresi alcuni ruoli stereotipati come i poliziotti tonti, le comari pettegole ma di buon cuore e la giovane e bella coppia dalla cui virtù dipende il futuro. Malgrado il suo carattere convenzionale, il film è il ritratto schietto di un quartiere povero e degradato di Stoccolma, abitato da persone oneste e solidali: la minaccia viene dall'esterno ed è rappresentata da gente disonesta appartenente alle classi agiate. Le scene girate sul posto documentano ambienti e stili di vita autentici, e il modo in cui viene descritta la comunità, come

nella toccante sequenza di volti stretti all'interno di un ricovero per senzatetto, ricorda alcuni film tedeschi e francesi dell'epoca. La definizione che forse meglio si presta a descrivere *Munkbrogreven* è 'comédie populaire'. Ingrid Bergman è uno dei personaggi dell'albergo in cui si svolge gran parte dell'azione, e in questa sua prima vera apparizione sullo schermo dà già prova di una notevole presenza scenica e con pochissimi tocchi riesce a suscitare interesse per il suo personaggio. Dopo *Munkbrogreven* quell'anno interpretò altri tre film, divenendo all'istante la più celebre attrice di Svezia.

When actor/director Edvin Adolphson was casting Munkbrogreven in the summer of 1934, he discovered Ingrid Bergman among the students of the Royal Dramatic Theatre School who used to work as extras at AB Svensk Filmindustri's studios in Råsunda, north of Stockholm. He offered her a part in the film, but she was told by the school's director Olof Molander (brother of Gustaf, who would later direct her in several films) that if she accepted, she would have to leave her studies. She decided to enter into the world of cinema.

The film is an adaptation of a stage comedy, which premiered in February 1934. Munkbrogreven has all the characteristic traits of the genre, including the type-casting, such as the thick police officers, the gossiping but good-hearted women, and the beautiful young couple on which righteousness and the future depends. But despite the stereotypes, the film is a very genuine portrait of a run-down and poor Stockholm neighbourhood, where everyone looks out for each other and where the threat is coming from deceitful members of the upper class from the outside. The on-location footage gives a genuine record of a way of life and milieu, and the way the tightly-knit community is depicted, including a touching sequence with ragged faces in the interior of a shelter for homeless, is reminiscent of some German and French films of the era. Munkbrogreven could perhaps best be described as a true 'comédie populaire'.

Ingrid Bergman is one of several characters in the hotel around which most of the action is centered, and in her first proper screen performance she already displays a remarkable presence and with very small means creates interest in her character. After Munkbrogreven, she was to star in another three features already the same year, and instantly became the most celebrated actress in Sweden.

INTERMEZZO

Svezia, 1936 Regia: Gustaf Molander

■ Scen.: Gustaf Molander, Gösta Stevens. F.: Åke Dahlqvist. M.: Oscar Rosander. Scgf.: Arne Åkermark. Mus.: Heinz Provost. Int.: Gösta Ekman (il violinista Holger Brand), Inga Tidblad (Margit Brand), Ingrid Bergman (Anita), Erik 'Bullen' Berglund (Charles, l'impresario), Hugo Björne (Thomas), Anders Henrikson (marinaio svedese), Hasse Ekman (Åke Brandt). Prod.: AB Svensk Filmindustri ■ 35mm. L.: 2656 m. D.: 96'. Bn. Versione svedese / Swedish version ■ Da: Svenska Filminstitutet ■ Copia stampata nel 1972 a partire dai negativi camera e colonna originali / The print was struck from the original camera and sound negatives in 1972

In *Intermezzo*, il suo film svedese più famoso, Ingrid Bergman interpreta un'aspirante pianista che dà lezioni alla giovane figlia del celebre violinista Gösta Ekman, in procinto di partire per l'ennesima tournée europea. La scena in cui la Bergman incontra per la prima volta i familiari e i colleghi

del violinista, mentre lo accompagna al pianoforte, usa sapientemente le angolazioni della macchina da presa, gli sguardi e la recitazione controllata per sottolineare le speranze, i timori e i presagi di ciascun personaggio. *Intermezzo* è un melodramma nel senso migliore e più puro del termine, e dopo solo un anno dal suo esordio sullo schermo la Bergman dimostra con questa interpretazione intensa e personale di essere la migliore attrice svedese della sua generazione.

Il celebre attore teatrale e cinematografico Gösta Ekman, il cui debutto nel cinema risale al 1912, doveva la sua fama internazionale soprattutto al personaggio eponimo nel *Faust* di Murnau (1926) e con l'avvento del sonoro conservò uno stile di recitazione improntato alla teatralità e all'enfasi. Caratteristiche presenti anche in questo film (il suo penultimo prima della prematura scomparsa nel 1938), per molti versi perfettamente adeguate al personaggio del genio della musica. *Intermezzo* è probabilmente il suo miglior film sonoro. Il figlio adolescente del violinista è interpretato dal vero



Intermezzo

figlio di Ekman, Hasse, destinato a diventare uno dei più celebri attori-registi del cinema svedese. Nel film si rispecchia in parte il loro vero rapporto, come testimoniano i brani delle memorie di Hasse Ekman dedicati al famosissimo e spesso assente padre.

David O. Selznick acquistò i diritti della sceneggiatura di Molander e Stevens e nel 1939 produsse una versione americana intitolata *Intermezzo: A Love Story*, diretta da Gregory Ratoff e fotografata da Gregg Toland. Fu il primo film americano di Ingrid Bergman, che interpretò lo stesso ruolo al fianco di Leslie Howard nei panni del violinista.

In Intermezzo, the most famous of her Swedish films, Ingrid Bergman portrays an aspiring pianist doing home tutorial for the young daughter of famous violin virtuoso Gösta Ekman, who is about to embark on yet another tour of European concert halls. The first encounter Bergman has with the entire violinist's family and colleagues, while accompanying him on the piano, is an expertly executed scene of camera set-ups, looks and subdued acting, where each individual's hopes and fears of things to come are movingly rendered. Intermezzo is a melodrama in the truest and finest sense of the word, and already one year after her screen debut, Bergman demonstrates she was the best Swedish actress of her generation as she brings character and depth to the part.

Celebrated stage and screen actor Gösta Ekman made his film debut already in 1912, and is internationally most known for his performance as the title character in F.W. Murnau's Faust (1926). His tendency for theatricality and over-acting in sound films is present also in this film (his second to last before his premature death in 1938), but is in some way in-character with the musical genius he is portraying, and Intermezzo is arguably his best sound film performance. The violinist's adolescent son is played by Ekman's real life son Hasse, later to become one of the most celebrated

actor-directors in Swedish cinema. Their relationship in the film is partly mirroring that of real life, as Hasse Ekman in his memoirs accounts for the experience of growing up with a very famous, and often absent, father.

David O. Selznick acquired the rights to Molander's and Stevens' script, and produced an American version in 1939 entitled Intermezzo: A Love Story, directed by Gregory Ratoff and shot by Gregg Toland. Ingrid Bergman repeated her performance in this her first American film, and the part of the violinist was played by Leslie Howard.

EN KVINNAS ANSIKTE

Svezia, 1938 Regia: Gustaf Molander

■ T. it.: *Senza volto*. T. int.: *A Woman's Face*. Sog.: dalla pièce *Il était un fois* di Francis de Croisset. Scen.: Gösta Stevens, Stina Bergman, Ragnhild Prim. F.: Åke Dahlqvist. M.: Oscar Rosander. Scgf.: Arne Åkermark. Mus.: Eric Bengtson. Int.: Ingrid Bergman (Anna), Tore Svennberg (il console Barrington), Anders Henrikson (il dottor Wegert), Georg Rydeberg (Torsten Barrington), Gunnar Sjöberg (l'ingegner Harald Berg), Hilda Borgström (Emma), Karin Carlson-Kavli (la signora Wegert). Prod.: AB Svensk Filmindustri ■ 35mm. L.: 2747 m. D.: 100'. Bn. Versione svedese / Swedish version ■ Da: Svenska Filminstitutet ■ Copia stampata nel 1969 a partire dai negativi camera e colonna originali / The print was struck from the original camera and sound negatives in 1969

Nei panni della leader sfigurata di una gang di ricattatori Ingrid Bergman sfodera probabilmente la migliore performance della sua carriera pre-Hollywood. Presentata inizialmente fuori campo, attraverso la voce e l'ombra, il sussulto che accompagna la visione del suo volto sullo schermo va di pari passo con lo shock di scoprirla in un ruolo da cattiva. Ma il personaggio non è diverso dai tanti interpretati in quegli

anni: ancora una volta una donna in fuga dal passato che si confronta con ambienti e situazioni in cui si sente fuori posto, perseguitata da ricordi cui è difficile, se non impossibile, sottrarsi. *En kvinnas ansikte*, sublime esempio della professionalità dell'industria cinematografica svedese degli anni Trenta, è anche il miglior film di quegli anni anni firmato da Gustaf Molander e dal direttore della fotografia Åke Dahlqvist, che spesso collaboravano negli studios dell'AB Svensk Filmindustri di Råsunda. Il film fu in parte girato a Rämshyttan, nella Svezia centrale, compresa la spettacolare corsa della carrozza trainata da cavalli su un lago ghiacciato. Erano passati poco più di dieci anni dalla disperata corsa in slitta di Greta Garbo, altra attrice svedese alla soglia della celebrità hollywoodiana, in *La leggenda di Gösta Berling* (1924) di Mauritz Stiller. Altri richiami agli anni d'oro del muto svedese sono le interpretazioni di Tore Svennberg e Hilda Borgström, che ricordiamo in *Il carretto fantasma* (1921) di Victor Sjöström e in tanti altri classici.

Di *En kvinnas ansikte*, tratto da un'opera teatrale del francese Franz Wiener (anche noto come Francis de Croisset), la MGM produsse nel 1941 un remake intitolato *A Woman's Face* diretto da George Cukor, con Joan Crawford nel ruolo che era stato di Ingrid Bergman.

Bergman's performance as a disfigured leader of a blackmail ring is arguably the best of her pre-Hollywood career. First presented off-screen, by voice and shadow only, the effect when she finally faces the camera is of course the more startling, echoing the 'shock' of Ingrid Bergman being cast as a villain. But in fact the character she is playing is not dissimilar from many of the other she portrayed in those years; again the character is a woman with un-revealed secrets, finding herself in contexts and milieus where she feels out-of-place and carrying memories of a past which is difficult, if not impossible, to escape from.



En kvinnas ansikte

En kvinnas ansikte *is the prime example of Swedish film industry craftsmanship of the 1930's, and is also the finest work of the era of director Gustaf Molander and cinematographer Åke Dahlqvist, frequent collaborators at AB Svensk Filmindustri's studios in Råsunda. Part of the film was shot on location in Rämshyttan in central Sweden, including a spectacular nocturnal horse-sleigh ride on a frozen lake. A little over a decade earlier it was Greta Garbo, another Swedish actress just about to leave for Hollywood stardom, who was sitting in a sleigh in a desperate ride on the ice, in Mauritz Stiller's 1924 The Saga of Gosta Berling. Other links to the silent Golden Age of Swedish cinema are the performances of Tore Svennberg and Hilda Borgström, who acted in Vic-*

tor Sjöström's The Phantom Carriage (1921) among many other classics.

En kvinnas ansikte, *based on a play by French author François Wiener (aka Francis de Croisset), was remade by MGM in 1941 as A Woman's Face directed by George Cukor, with Joan Crawford in the Ingrid Bergman role.*

DIE VIER GESELLEN

Germania, 1938 Regia: Carl Froehlich

■ T. it.: *Quattro ragazze coraggiose*. T. int: *The Four Companions*. Sog.: dal dramma omonimo di Jochen Huth. Scen.: Jochen Huth. F.: Reimar Kuntze. M.: Gustav Lohse. Scgf.: Walter Haag, Franz Schroedter. Mus.: Hanson Milde-Meissner. Int.: Ingrid

Bergman (Mariann Krüge), Sabine Peters (Käthe Winter), Carsta Löck (Lotte Waag), Ursula Herking (Franziska), Hans Söhnker (Stefan Kohlund), Leo Slezak (Lange, il professore), Erich Ponto (Alfred Hintze, il consigliere). Prod.: Tonfilmstudio Carl Froelich ■ 35mm. L.: 2544 m. D.: 93'. Bn. Versione tedesca / *German version* ■ Da: Friedrich Wilhelm Murnau-Stiftung

Ingrid Bergman era celebre all'estero ancor prima di andare a Hollywood, in particolare in Germania, dove le fu offerto il ruolo di protagonista in questa sorprendente e quasi weimariana commedia su quattro studentesse diplomate alla scuola di design di Berlino. Faticando a trovare un impiego, le ragazze decidono di andare a vivere tutte insieme in una sorta di comune



Die vier Gesellen

femminile. La loro vana ricerca di un lavoro per le strade di Berlino si svolge in alcune scene belle e desolate girate in esterni. Alla fine però la commedia prevale sul realismo, con le quattro ragazze disoccupate che sfoggiano vestiti impeccabili e abitano in un appartamento incongruamente spazioso.

La trama non è dissimile da quella di *Norrtullsligan* (Per Lindberg, 1923), proiettato lo scorso anno a Il Cinema Ritrovato, ma è priva del femminismo e del pathos sociale del muto svedese. La più interessante delle quattro donne è forse Franziska, interpretata da Ursula Herking: ci viene detto che la sua indipendenza è motivata dalle am-

bizioni artistiche, ma non mancano celate allusioni alla sua omosessualità (tanto che nel film viene spesso chiamata con il diminutivo di Franz).

Ingrid Bergman, di madre tedesca, aveva trascorso periodi dell'infanzia e dell'adolescenza ad Amburgo. La lingua non era dunque un ostacolo. Fu per questo che decise alla fine degli anni Trenta di scegliere la Germania come trampolino di lancio per la propria carriera internazionale, pur rifiutando di impegnarsi più stabilmente con la UFA. In *Die vier Gesellen* una ragazza va al cinema con il fidanzato a vedere il film di Detlef Sierck [Douglas Sirk] *Zu neuen Ufern* (La prigioniera di

Sidney, 1937), la cui colonna sonora comprende la canzone *Tiefe Sehnsucht* interpretata dall'attrice svedese Zarah Leander. Diversamente dalla sua conazionale, quest'ultima scelse di restare in Germania divenendo una delle più celebri cantanti e attrici dell'epoca nazista. Tornata in Svezia nel 1943, Zarah fu oggetto di pesanti critiche e accusata di ingenuità e collaborazionismo.

Even before her Hollywood career, Ingrid Bergman was known outside Sweden, particularly in Germany as is proven by the fact that she is billed as the top star in this surprising, almost Weimar-

ian, comedy about four female students graduating from design school in Berlin. After struggling to find work, they decide to start their own business, and move in together to live in a kind of female commune. Assignments are hard to come by, and the film contains some fascinating, bleak on-location footage from the streets of Berlin when the characters in vain seek employment, but in the end comedy always prevail over realism and even without work the four of them the sport impeccable dresses and their shared apartment is unrealistically spacious.

The plot is not unlike the one of the Swedish silent film *Norrtullsligan* (Per Lindberg, 1923), screened in last year's edition of *Il Cinema Ritrovato*, but without the Swedish film's feminism and social pathos. The most interesting character of the four women is perhaps Ursula Herking's Franziska, whose artistic ambitions is given as the reason for her continued independence, but covertly there are hints of the character's homosexuality (indeed, in the film she is often called Franz for short).

Ingrid Bergman's mother was German, and she spent periods of her childhood and youth in Hamburg. The language was therefore not an obstacle for her, which is the reason she herself gave as to why she chose Germany in the late 1930's as the place to launch her international career. She did however turn down offers of a more permanent engagement from UFA. One of the characters in *Die vier Gesellen* goes with her boyfriend to the movies to see the *Detlef Sierck* [Douglas Sirk] film *Zu neuen Ufern* (Life Begins Anew, 1937), and on the soundtrack we hear the song *Tiefe Sehnsucht* performed by Swedish actress Sarah Leander, who unlike her compatriot decided to have a career in Germany and stayed to become one of the most celebrated actresses and singers of the nazi era, and didn't return to Sweden until 1943, when she was heavily criticized of naivety and collaboration.

JUNINATTEN

Svezia, 1940 Regia: Per Lindberg

■ T. int.: *A Night in June*. Sog.: dal romanzo omonimo di Tora Nordström-Bonnier. Scen.: Ragnar Hyltén-Cavallius. F.: Åke Dahlqvist. M.: Oscar Rosander. Scgf.: Arne Åkermark. Mus.: Jules Sylvain. Int.: Ingrid Bergman (Kerstin Norbäck/Sara Nordanå), Marianne Löfgren (Åsa), Lill-Tollie Zellman (Jane Jacobs), Marianne Aminoff (Nickan, la centralinista), Olof Widgren (Stefan von Bremen, il medico), Gunnar Sjöberg (Nils Askund, il marinaio), Gabriel Alw (Tillberg, il professore), Olof Winnerstrand ('il conte'), Hasse Ekman (Willy Wilson, il giornalista). Prod.: AB Svensk Filmindustri ■ DCP. D.: 89'. Bn. Versione svedese con sottotitoli inglesi / Swedish version with English subtitles ■ Da: Svenska Filminstitutet ■ Digitalizzazione realizzata nel 2015. Scansionato in 2K a partire da un controtipo interpositivo 35mm; il sonoro ottico da una copia 35mm. L'interpositivo 35mm e la copia 35mm sono state stampate tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta dai negativi camera e colonna originali, oggi perduti / Digitization carried out in 2015. A 35mm fine grain inter-positive was used as the source element for the 2K scan, and the optical soundtrack of a 35mm print was used as the source for the sound transfer. The 35mm inter-positive and the 35mm print were made in the late 1960's and early 1970's from the original camera and sound negatives, now lost

Girato tra ottobre e dicembre 1939 e uscito nell'aprile del 1940, *Juninatten* è l'ultimo film svedese di Ingrid Bergman prima della partenza per Hollywood (in precedenza aveva già recitato nella versione americana di *Intermezzo*). Senza troppi sforzi di immaginazione si potrebbe dire che *Juninatten* è quanto di più simile a un film noir il cinema svedese dell'epoca abbia prodotto, con i suoi chiaroscuri e le sue angolazioni non convenzionali e una storia dominata dal segreto e dall'ossessione.

Il film si apre in una sperduta cittadina in cui una donna si trova costretta a difendersi da una reputazione scandalosa dopo essere rimasta ferita in un violento alterco con un amante. Ancora una volta Ingrid interpreta un personaggio che tenta di fuggire da un passato tormentato, questa volta fino al punto di trasferirsi in una grande città e di assumere una nuova identità. La carriera cinematografica di Per Lindberg ebbe inizio nei primi anni Venti, quando girò due muti, tra cui *Norrtullsligan*. Poi si dedicò al suo primo amore, il teatro, per tornare al cinema solo alla fine degli anni Trenta. La sua produzione a cavallo tra gli anni Trenta e Quaranta è tra le più interessanti del cinema sonoro svedese d'anteguerra: si tratta di film diseguali, a volte imperfetti, spesso vibranti se non febbrili, visivamente ricchi ed espressivi. La denuncia della ristretta mentalità provinciale in *Juninatten* ricorda il suo film sonoro forse più famoso, inquietante ritratto di una società dominata dall'isteria e dal pettegolezzo, *Det sägs på stan* [Si dice in città, 1941], proiettato a Bologna nel 2005.

Shot between October and December in 1939, and released in April 1940, Juninatten was to be Ingrid Bergman's last film in Sweden before permanently embarking on her Hollywood career (she did act in the US version of Intermezzo before Juninatten). Without too much stretch of the imagination, Juninatten could be said to be the closest thing to a film noir there ever was in Swedish cinema, with its chiaroscuro lightning and non-conventional camera angles, and its story of secrets and obsession.

The film opens in a small remote town, where the character of Ingrid Bergman has to fight against a scandalous reputation during a trial occurring after her being wounded in a violent encounter with a lover. Once again, Bergman portrays a woman trying to escape a troubled past, this time even to the extent of moving to the big city and assuming a

new identity, where she tries to keep her former life and events a secret.

Director Per Lindberg began his career in film in the early 1920's, and one of the two silent films he made was Norrtullsligan. He only returned to the cinema from his first love the theatre in the late 1930's. His œuvre from the late 30's and early 40's is one of the most interesting in Swedish pre-war sound cinema; his films from this era are uneven, sometimes flawed, always vibrant not to say feverish, with expressive and rich imagery. The denouncement of small-town mentality in Juninatten is reminiscent of his perhaps most famous sound film, the 1941 eerie rendering of hysteria and gossip Det sägs på stan (screened in Bologna in 2005).

Ingrid Bergman: le rarità *Ingrid Bergman rarities*

RED CROSS PROMO

USA, 1947

■ Int.: Ingrid Bergman. Prod.: American Red Cross ■ 35mm. D.: 3'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Svenska Filminstitutet ■ Copia restaurata nel 2002 da George Eastman House di Rochester / Film preserved in 2002 by the George Eastman House, Rochester

Questo cortometraggio promozionale per la Croce Rossa americana è stato restaurato dalla George Eastman House di Rochester nel 2002, dopo l'acquisizione di una copia nitrato rinvenuta in un piccolo cinema di Washington. Ingrid Bergman, presente sullo schermo e nel commento fuori campo, incoraggia il pubblico a donare cibo e vestiario ai prigionieri di guerra americani.

This promotional short for the American Red Cross was originally preserved by the George Eastman House in Rochester in 2002, after the acquisition of a nitrate print found at a small-town theatre in

Washington. On and off-screen, Ingrid Bergman urges the general public to supply food and clothes to American prisoners-of-war.

SANTA BRIGIDA

Svezia, 1952 Regia: Roberto Rossellini

■ F.: Aldo Tonti. Int.: Ingrid Bergman ■ 35mm. D.: 9'. Bn ■ Da: Svenska Filminstitutet

Scene eliminate e prive di suono di un documentario intitolato *För barnens skull* [Per il bene dei bambini]: commissionato dall'ente caritatevole Rädde Barnen (Save the Children), fu distribuito nel 1953 e comprendeva filmati provenienti da tutta Europa. Il materiale con Ingrid Bergman fu girato da Rossellini nella chiesa di Santa Brigida in piazza Farnese, nel centro di Roma, e mostra l'attrice impegnata ad aiutare le suore nella raccolta di abiti, scarpe e coperte donati ai bambini bisognosi.

Silent out-takes for a Swedish non-fiction film called För barnens skull [For the sake of the children], commissioned by the charity organisation Rädde Barnen (Save the Children), which was released in 1953 and included footage from all over Europe. The footage with Ingrid Bergman was shot by Rossellini in the Santa Brigida nunnery at piazza Farnese in central Rome, and shows Ingrid Bergman assisting the nuns in taking care of clothes, shoes, blankets etc which had been donated to children in need.

MED INGRID BERGMAN PÅ BERNES

Svezia, 1953

■ T. int.: *With Ingrid Bergman at Bernes*. Int.: Naima Wifstrand, Anita Björk, Lars Hanson, Gustaf Molander, Julius Jaenzon, Gustaf Boge, Ingrid Bergman, Roberto Rossellini. Prod.: AB Sandrew-Ateljéerna ■ 35mm. D.: 6'. Bn. Versione svedese / Swedish

version ■ Da: Svenska Filminstitutet ■ La copia 35mm è stata stampata nel 1996 dai negativi camera e colonna originali / The 35mm print was struck from the original nitrate picture and sound negatives in 1996

Il film è dedicato ai festeggiamenti in un famoso ristorante di Stoccolma in occasione del ventesimo anniversario dello Svenska Filmsamfundet (all'origine dell'archivio dello Svenska Filminstitutet), nel 1953. Tra le personalità premiate, il regista Gustaf Molander, gli attori Anita Björk, Lars Hanson e Naima Wifstrand e il leggendario regista Julius Jaenzon. L'evento clou è l'apparizione di Ingrid Bergman e Roberto Rossellini, arrivati in ritardo e vestiti in maniera informale dopo un lungo viaggio in auto dall'Italia.

The film depicts the festivities at a famous Stockholm restaurant when Svenska Filmsamfundet (the origins of the Archival Film Collections of the Svenska Filminstitutet) celebrated its 20th anniversary in 1953. Among the recipients of awards at this gala event were director Gustaf Molander, actors Anita Björk, Lars Hanson and Naima Wifstrand, and legendary cinematographer Julius Jaenzon. The highlight of the event is the appearance of Ingrid Bergman and Roberto Rossellini, arriving late in casual clothes after driving all the way from Italy in a car.

KORT MÖTE MED FAMILJEN ROSSELLINI

Svezia, 1953 Regia: Gert Engström

■ T. int.: *Brief Encounter with the Rossellini family*. F.: Sören Gauffin. Intepreti: Ingrid Bergman, Roberto Rossellini, George Sanders, Nils-Gustaf Högquist (voce narrante). Prod.: AB Europa Film ■ DCP. D.: 5'. Bn. Versione svedese con sottotitoli inglesi / Swedish version with english subtitles ■ Da: Svenska Filminstitutet ■ Digitalizzazione realizzata nel 2015.

Scansionato in 2K a partire da un controtipo negativo 35mm; il sonoro ottico da una copia 35mm. Il negativo e la copia sono stati stampati da un interpositivo 35mm nel 2004 / *Digitization carried out in 2015. A 35mm duplicate negative was used as the source element for the 2K scan, and the optical soundtrack of a 35mm print was used as the source for the sound transfer. The negative and the print were made from a 35mm inter-positive in 2004*

Commissionato da un giornale svedese, questo cortometraggio-cinegiornale sulla vita della celebre attrice svedese è un reportage nello stile 'una giornata con Ingrid Bergman' e la ritrae al lavoro e in famiglia. *Kort möte med familjen Rossellini* fu girato durante le riprese di *Viaggio in Italia* a Napoli e a Capri e costituisce una documentazione straordinaria sulla lavorazione del leggendario film.

Commissioned by a Swedish newspaper, this news-reel like short on the life of the famous Swedish actress is a kind of 'at home with Ingrid Bergman' reportage, depicting her at work and spending time with her children. Kort möte med familjen Rossellini happened to be made during the production of Journey to Italy in Naples and on Capri, thereby providing us with a unique record from the making of this legendary film.

SMYCKET (episodio di *Stimulantia*)

Svezia, 1967 Regia: Gustaf Molander

[La collana / The Necklace] ■ Sog.: dal racconto *La Parure* di Guy de Maupassant. Scen.: Erland Josephson, Gustaf Molander. F.: Gunnar Fischer. Int.: Ingrid Bergman, Gunnar Björnstrand, Gunnel Broström. Prod.: AB Svensk Filmindustri ■ DCP. D.: 27'. Bn. Versione svedese con sottotitoli inglesi / *Swedish version with English subtitles* ■ Da: Svenska Filminstitutet ■ Digitalizzazione realizzata nel 2015. Scansione in 2K da un negativo originale e



Smycket

da un interpositivo 35mm. Il sonoro ottico deriva da una copia 35mm. L'interpositivo e la copia sono stati stampati dai negativi originali nel 2005 / *Digitization carried out in 2015. Source elements for the 2K scan were the 35mm original negative and a 35mm inter-positive. The optical soundtrack of a 35mm print was used as the source for the sound transfer. The inter-positive and the print were made from the original negatives in 2005*

Smycket, episodio del film collettivo in otto parti *Stimulantia*, è l'unico film di finzione tra le rarità di Ingrid Bergman in programma. L'episodio di Molander, tratto da un racconto di Guy de Maupassant, è di gran lunga il migliore, e le interpretazioni di Ingrid Bergman e Gunnar Björnstrand nei panni dell'infelice coppia sono tra le più belle delle loro rispettive carriere. Primo film svedese di Ingrid dopo la partenza per Hollywood, più di un quarto di secolo prima, vede ricosti-

tuirsi il sodalizio tra l'attrice e Gustaf Molander, che l'aveva diretta in ben sei film tra il 1935 e il 1939. *Smycket* fu l'ultimo film del regista.

Smycket is an episode in the eight-part omnibus film Stimulantia, and is the only fictional film in the Ingrid Bergman rarities programme. The Molander episode, based on a short story by Guy de Maupassant, is by far the best of the eight, and the performances of Ingrid Bergman and Gunnar Björnstrand as the struggling couple are among the finest of their respective careers. The first film in Sweden since she left for Hollywood more than a quarter of a century earlier saw Ingrid Bergman re-unite with director Gustaf Molander, who directed her in six films between 1935 and 1939. Smycket was to be Molander's last film.

CASABLANCA

USA, 1942 Regia: Michael Curtiz

■ Scen.: Julius J. Epstein, Philip G. Epstein, Howard Koch. F.: Arthur Edeson. M.: Owen Marks. Scgf.: Carl Jules Weyl. Mus.: Max Steiner. Int.: Ingrid Bergman (Ilsa Lund), Humphrey Bogart (Rick Blaine), Paul Henreid (Victor Laszlo), Claude Rains (Louis Renault), Conrad Veidt (Major Strasser), Sydney Greenstreet (Ferrari), Peter Lorre (Ugarte), S.Z. Sakall (Carl), Dooley Wilson (Sam). Prod.: Hal Wallis per Warner Bros. Pictures ■ DCP. D.: 102'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Warner Bros.

Ben sceneggiato da Julius e Philip Epstein, abilmente diretto da Michael Curtiz, che riesce a distogliere l'attenzione degli spettatori dai punti deboli della trama, e grazie soprattutto alla straordinaria accoppiata dei protagonisti, *Casablanca* è forse il miglior film della Bergman, e senza dubbio il più amato.

La nordica Bergman, con la sua luminosa femminilità, e Bogart, nella sua tipica caratterizzazione del *tough-guy* americano, vanno ben oltre l'immagine di due innamorati cinematografici professionali, di quelli che suscitano negli addetti al box-office la speranza d'un incasso record. Insieme, creano due personaggi indimenticabili, la cui interazione suscita sempre un fascino particolare.

Bogart, con tutto il suo brusco cinismo, esprime persuasivamente la stanchezza d'un idealista amareggiato. La Bergman, d'altro canto, ha la parte, ancora più difficile, d'una donna vulnerabile disperatamente in bilico tra passione e dovere. Il suo vero amore, Bogart, è cambiato, ed ha deciso di vivere solo per sé, lasciando che gli altri s'arrangino come possono; suo marito, Henreid, è un fervido combattente

antiazista. L'ardente ritratto di donna che la Bergman dipinge esprime il turbamento d'una creatura attratta da entrambi questi opposti temperamenti, e testimonia della sua forza e maestria d'attrice. In nessun altro ruolo Ingrid ha dimostrato altrettanto bene la sua capacità di suggerire contemporaneamente la passione romantica e il senso del dovere etico.

La combinazione Bogart-Bergman funziona perché i due fanno capire che i personaggi sono persone intelligenti e sensibili, legati da un rapporto maturo, e separati da avvenimenti che non è in loro potere controllare. Ingrid Bergman ha parlato delle difficoltà incontrate girando *Casablanca*, soprattutto di quella di dover usare un copione via via improvvisata. Il cast, ha ricordato, spesso non conosceva le battute del giorno dopo, e nessuno seppe come si sarebbe risolta la situazione di base della trama finché non fu girata l'ultima scena. Senza dubbio, quest'atmosfera d'approssimazione ha giovato ad attori che dovevano esprimere, appunto, un senso d'incertezza sul proprio destino, e comunque, questi piccoli problemi di sceneggiatura non hanno impedito agli autori di vincere, *ex aequo*, l'Oscar per il miglior soggetto.

Curtis F. Brown, *Ingrid Bergman*, Milano libri, Milano 1981

A compelling script by Julius and Philip Epstein and Howard Koch, Michael Curtiz' sleight-of-hand direction that cunningly diverts attention from weaknesses of plot, and above all, the miraculous pairing of co-stars, arguably make Casablanca Bergman's best – and certainly most cherished – film.

Luminously feminine, Nordic Bergman and swarthy, American tough-guy Bogart went far beyond being merely a pair of screen lovers professionally fulfilling

front-office hopes for a box-office bonanza. Together, they created two unforgettable individuals whose interaction never fails to fascinate.

For all Bogart's burly brusqueness, he projects persuasively the world-weariness of an intellectual idealist turned sour.

Bergman, on the other hand, has the more difficult role, that of a vulnerable woman desperately torn between emotion and duty. Her former lover, Bogart, has changed, choosing to live for the moment and letting those destroy themselves who will; her husband, Henreid, is a passionately dedicated anti-Nazi idealist. That Bergman's ardent portrayal projects believably and humanly the turmoil of being attracted to these opposite temperaments is testimony to her trained skill and great strength as an actress. In no other role has she demonstrated so well her ability to suggest a woman of romantic susceptibility who also has a strong sense of ethical commitment.

The Bergman-Bogart chemistry works because they persuade us that two intelligent sensibilities, drawn to one another in an adult love affair, have become alienated by events they cannot control. Bergman discussed the difficulty of working with an improvised script during the filming of Casablanca. She recalled that the cast frequently would not know what their lines or situations would be from day to day, and that none of them knew how the tangled plot would be resolved until the final scene was shot. Doubtless, the tentative atmosphere contributed to the actors' convincing depiction of the characters' uncertainty as to what is to become of them. (None of these incidental script problems prevented the authors from receiving a joint Academy Award for that year's Best Screenplay.)

Curtis F. Brown, *Ingrid Bergman*, Pyramid Publications, New York 1973



Casablanca

THE BELLS OF ST. MARY'S

USA, 1945 Regia: Leo McCarey

Vedi pag. / see p. 282

EUROPA '51

Italia, 1952 Regia: Roberto Rossellini

■ T. int.: *Europe '51*. Sog.: Roberto Rossellini. Scen.: Roberto Rossellini, Sandro De Feo, Mario Pannunzio, Ivo Perilli, Brunello Rondi. F.: Aldo Tonti. M.: Jolanda Benvenuti. Scgf.: Virgilio Marchi. Mus.: Renzo Rossellini. Int.: Ingrid Bergman (Irene Girard), Alexander Knox (George Girard), Sandro Franchina (Michel, loro figlio), Ettore Giannini (Andrea Casati), Giulietta Masina (Giulietta detta 'Passerotto'), Teresa Pellati (Ines), Marcella

Rovena (signora Puglisi), Tina Perna (Cesira), Maria Zanolì (signora Galli), William Tubbs (prof. Alessandrini). Prod.: Ponti-De Laurentiis ■ DCP. D.: 113'. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2015 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dalla copia positiva di prima generazione proveniente dall'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia e conservata presso l'archivio della Fondazione Cineteca di Bologna / *Restored in 2015 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from the first generation positive print belonging to the Venice Biennale's Archivio Storico delle Arti Contemporanee and preserved at Fondazione Cineteca di Bologna*

Le macerie in Europa ci sono ancora, quando Rossellini, dopo aver girato tra quelle di Berlino *Germania anno zero*, affronta a Roma il suo dopoguerra. Gli è morto un figlio da poco, e lo si sente nel film tedesco come in *Europa '51*, le vittime della guerra che gli sono più care sono i bambini, su cui chiudeva *Roma città aperta*, sono il futuro. *Europa '51* è la traversata di una Roma borghese, di una Roma politica, di una Roma proletaria (la fabbrica, perfino) e sottoproletaria (le borgate) di cui *La dolce vita* del suo amico Fellini potrebbe anche figurare come un remake più 'borghese' con protagonista maschile e senza scelte e soluzioni drammatiche, quando il dopoguerra è finito da tempo. Già preparando il suo film dichiarò Rossellini – con un tempismo che



Europa '51

ne dimostra l'intelligenza e la maturità culturale – di essersi ispirato alle opere e alla figura di Simone Weil, che in Italia, a parte il piccolo giro attorno ad Adriano Olivetti, ben pochi sapevano chi fosse stata. Di qui la radicalità del percorso, in un regista che fu in quegli anni il più radicale di tutti. Assistito da una Ingrid Bergman frastornata quanto la sua Irene, con un punto di partenza che ne distrugge le sicurezze e le abitudini borghesi (il suicidio del figlio, di cui le è impossibile non sentirsi colpevole), la sua inquietudine e la sua ricerca di una ragione per continuare a vivere, la portano a confrontarsi col messaggio cattolico-democristiano e con quello comunista, con una speculare insoddisfazione. Non la convincono, non arrivano al dunque. Che è infine la scoperta dell'altro, del povero, del reietto, del marginale a cui portare solidarietà e conforto, ieri come oggi e come sempre. Basta questo perché la

società costituita chiuda Irene in manicomio. Forse è il film più bello tra i film belli di Rossellini, tra i suoi capolavori, ma in ogni caso *Europa '51* è certamente il film più politico di questo regista, di cui più tardi una certa astuzia politica avrebbe limitato l'ispirazione. È un capolavoro che l'Italia del tempo si meritava, ma che non si meritavano i critici e ideologi che del suo cinema si occupavano.

Goffredo Fofi

Europe was still covered in rubble when Rossellini, after shooting Germany, Year Zero amongst the wreckage of Berlin, turned his camera on postwar Rome. He had just lost a son, which we can feel in the German film as in Europa '51; the war victims dearest to him were children – they feature in the ending of Rome, Open City and are the future. Europa '51 is a voyage through a middle-class Rome, a political Rome, a proletarian

(with the factory) and underclass (with the slums) Rome, of which his friend Fellini's La dolce vita could be considered a more 'bourgeois' remake with a male lead, without dramatic decisions and solutions and when the postwar period was long over. During the preparation of his film, Rossellini – with a timing demonstrating his intelligence and cultural maturity – declared he was inspired by Simone Weil, who was very little known in Italy aside from the group around Adriano Olivetti. From here the radical path of a director who at that time was the most radical of all. With the assistance of an Ingrid Bergman as confused as her Irene: with a beginning that destroys her middle-class security and ways (her son's suicide for which she feels guilty), her inner turmoil and her search for a reason for living all lead her to meeting eye to eye with the messages of Catholicism-Christian Democracy and communism, each with equal dissatisfaction. Neither convince her; both shirk the issue, which, in the end, is discovering the other, the poor, the outcast, the marginalized and offering them solidarity and comfort, yesterday, today and always. For this reason society forces Irene into a mental hospital. This is perhaps the most beautiful of Rossellini's beautiful films, of his masterpieces; Europa '51 is undoubtedly the most political movie made by this director, whose inspiration would later be limited by his political shrewdness. It was a masterpiece that Italy at that time deserved, but not the critics and ideologues who wrote about his cinematic work.

Goffredo Fofi

JAG ÄR INGRID

Svezia, 2015 Regia: Stig Björkman

[Io sono Ingrid] ■ T. int.: Ingrid Bergman – *In Her Own Words*. F.: Malin Korkeasalo. M.: Dominika Daubenbüchel. Mus.: Michael Nyman. Int.: Isabella Rossellini, Ingrid Rossellini, Roberto Rossellini, Pia Lindström, Alicia Vikander (voce

narrante). Prod.: Mantaray Film AB ■ DCP. D.: 114'. Versione svedese con sottotitoli inglesi / Swedish version with English subtitles ■ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di Cinema Srl

Questo documentario su Ingrid Bergman racchiude inediti filmati d'archivio girati dall'attrice in Svezia, in Europa e in America con una cinepresa a passo ridotto, accompagnati dalla lettura di appunti, lettere e brani di diario provenienti dalla ricchissima Collezione Ingrid Bergman conservata negli archivi cinematografici della Wesleyan University nel Connecticut. Integrato con interviste recenti ai figli, il materiale offre nuovi preziosi punti di vista sulla vita e la carriera di Ingrid. Il film comprende anche interviste a colleghi e collaboratori, come Liv Ullmann e Debra Winger.

La carriera dello scrittore, critico e regista Stig Björkman abbraccia più di mezzo secolo e i suoi film di repertorio che raccolgono materiali girati dietro le quinte durante la lavorazione dei film di Ingmar Bergman – *Bilder från lekstugan* (*Images From the Playground*) e ... *men filmen är min älskarinna* (...but *Film is My Mistress*) – sono stati proiettati al Cinema Ritrovato rispettivamente nel 2010 e nel 2011.

This documentary on Ingrid Bergman includes never-before seen archival footage shot in Sweden, Europe and America by the actress herself with a small-gauge camera, and the narrated excerpts from notes, letters and her personal diaries stem from the exceptionally rich Ingrid Bergman Collection at the Wesleyan University Cinema Archives in Con-

necticut, to which the film-makers had unique access. Together with newly-shot interviews with all her children, these records provide new insights and perspectives on the life and career of Ingrid Bergman. Included in the film are also interviews with colleagues and collaborators, such as Liv Ullmann and Debra Winger.

*Writer, critic and film-maker Stig Björkman's career spans more than half-a-century, and his compilations of behind-the-scenes footage from the making of Ingmar Bergman films – *Bilder från lekstugan* (*Images From the Playground*) and ...*men filmen är min älskarinna* (...but *Film is My Mistress*) – were screened at Il Cinema Ritrovato in 2010 and 2011 respectively.*



Jag är Ingrid

SERIAMENTE DIVERTENTI I FILM DI LEO McCAREY

Seriously Funny. The Films of Leo McCarey

Programma a cura di / Programme curated by **Steve Massa**
in collaborazione con / in collaboration with **Lobster Films**

Note a cura di / Notes curated by **Dave Kehr** e **Steve Massa**



Fin dagli anni Venti, quando si fece le ossa negli Hal Roach Studios lavorando con Stanlio e Ollio e Charley Chase, Leo McCarey si concentrò sempre sulle persone e su ciò che in una conversazione con Peter Bogdanovich definì “l’ineluttabilità degli incidenti”.

Piccoli intoppi si trasformavano in ostacoli insormontabili e le stravaganze, le manie e i peccatucci dei personaggi fin troppo umani di McCarey entravano in collisione tra loro creando un inarrestabile effetto a catena. Grazie a questa “teoria comica delle particelle”, l’ironia dolcemente di McCarey produsse alcune tra le più memorabili commedie brillanti degli anni Trenta, come *Duck Soup* (1933), *Ruggles of Red Gap* (1935) e *The Awful Truth* (1937), drammi romantici come *Love Affair* (1939) e il relativo remake *An Affair to Remember* (1957) e indagini più cupe sulla natura umana in *Make Way for Tomorrow* (1937), *Good Sam* (1948) e *My Son John* (1952).

Per molti anni McCarey fu il regista preferito dell’élite comica di Hollywood – i Fratelli Marx, W.C. Fields, Mae West, Harold Lloyd, Jack Oakie, Eddie Cantor e Burns & Allen. Ben prima che esistessero le scuole di regia, ai tempi di McCarey e di Frank Capra, John Ford, William Wyler e Howard Hawks si imparava il cinema facendolo, ed erano le esperienze personali e i differenti inizi di carriera a dar sapore alle storie e a guidare le scelte tematiche. Passando per lo sport e per la professione di avvocato prima di approdare al cinema, McCarey era entrato in contatto con un’umanità ricca e varia, e come Frank Capra si divertì a rappresentarla sullo schermo in tutta la sua gloria, valorizzando caratteristi degli Hal Roach Studios come Jimmy Finlayson e Spec O’Donnell. Molti attori di Roach, tra cui Edgar Kennedy, Harry Bernard, Lucien Littlefield e Sam Lufkin, seguirono McCarey come una sorta di portafortuna nei suoi film successivi, dove furono affiancati da grandi caratteristi di Hollywood come Adolphe Menjou, Barry Fitzgerald, ZaSu Pitts, Charles Ruggles, Roland Young, Victor Moore, Beulah Bondi, Mary Boland e il cane Asta.

Che i suoi antieroi e le sue antieroine fossero Stanlio e Ollio, Cary Grant e Irene Dunne oppure padre Bing Crosby e suor Ingrid Bergman, McCarey attraversò lo *slapstick* muto, la *screwball comedy*, la commedia romantica, il melodramma sentimentale e perfino il film di argomento religioso, riuscendo nel suo personalissimo modo a far deragliare ciascuno di questi generi. Sceneggiatore, produttore e regista (con un debole per il pianoforte, che suonava tra una ripresa e l’altra alla ricerca d’ispirazione), per trent’anni McCarey creò un universo cinematografico che non solo fu baciato dal successo ma fece di lui uno dei registi più segretamente personali di Hollywood.

Steve Massa

Starting with his movie apprenticeship at the Hal Roach Studios in the 1920s working with Laurel & Hardy and Charley Chase, Leo McCarey always focused on people and what he told Peter Bogdanovich was “the ineluctability of incidents”. Mole hills became mountains as the quirks, foibles, and piccadilloes of McCarey’s all too human characters bounced off each other and created an escalating chain of events. Using this “Particle Theory of Comedy” McCarey’s always seriously funny outlook gave birth to some of the 1930s most memorable classic comedies like Duck Soup (1933), Ruggles of Red Gap (1935), and The Awful Truth (1937), in addition to explorations of the bittersweet such as Love Affair (1939) and its remake An Affair to Remember (1957), and finally led to the darker examinations of the human condition in Make Way for Tomorrow (1937), Good Sam (1948), and My Son John (1952). For many years he was the director of choice for the comedic elite of Hollywood – the Marx Brothers, W.C. Fields, Mae West, Harold Lloyd, Jack Oakie, Eddie Cantor, and Burns & Allen. Long before there were film schools McCarey, and fellow travelers like Frank Capra, John Ford, William Wyler, and Howard Hawks, soaked up life in extremely diverse backgrounds and early career experiences. This colored their choices of subjects and themes as they learned about film while making films. McCarey’s varied background in sports and law put him into contact with all types, and like Capra he reveled in putting the people he’d met up on the screen in all their glory, starting with the use of the motley crew of supporting players at the Hal Roach Studio like Jimmy Finlayson and Spec O’Donnell. Many of the Roach performers such as Edgar Kennedy, Harry Bernard, Lucien Littlefield, and Sam Lufkin he would take with him as good luck charms into features, where they were joined by the cream of Hollywood characters actors like Adolphe Menjou, Barry Fitzgerald, ZaSu Pitts, Charles Ruggles, Roland Young, Victor Moore, Beulah Bondi, Mary Boland, and Asta. Whether his comic anti-heroes and anti-heroines were Laurel & Hardy, Cary Grant and Irene Dunne, or father Bing Crosby and sister Ingrid Bergman, McCarey straddled silent slapstick, screwball comedy, light romance, sentimental melodrama, and even religious instruction, and managed to derail each genre in his own individual way. Writing and producing as well as directing (not to mention playing the piano between takes for inspiration), McCarey spent thirty years creating a film universe that was not only successful, but made him one of Hollywood’s most unassumingly personal filmmakers.

Steve Massa

SITTIN' PRETTY

USA, 1924 Regia: Leo McCarey

■ Sog.: Hal Roach. F.: Len Powers. Int.: Charley Chase (Jimmy Jump), Beth Darlington (la sua ragazza), Earl Mohan, Robert Page (il poliziotto), James Parrott (il folle barbuto). Prod.: Hal Roach per Hal Roach Studios ■ DCP. D.: 14'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Lobster Films ■ Restaurato nel 2015 da una copia 16mm completa / *Restored in 2015 from a complete 16mm print*

HIS WOODEN WEDDING

USA, 1925 Regia: Leo McCarey

■ Sog.: Hal Roach. F.: Glen R. Carrier. Int.: Charley Chase (lo sposo), Katherine Grant (la sposa), Gale Henry (la donna sulla barca), Fred De Silva, John Cossar. Prod.: Hal Roach per Hal Roach Studios ■ DCP. D.: 19'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Lobster Films ■ Restaurato nel 2015 da un 35mm gonfiato da un negativo di riduzione 16mm Blackhawk / *Restored in 2015 from 35mm blow up print from 16mm reduction negative Blackhawk*

WHAT PRICE GOOFY?

USA, 1925 Regia: Leo McCarey

■ Sog.: Hal Roach. Int.: Charley Chase (Jamison), Katherine Grant (sua moglie), Noah Young (lo svaligiatore Omaha Oscar), Lucien Littlefield (il maggiordomo Speck), Jane Sherman (l'amica della moglie), Marjorie Whiteis (professor Brown), Fay Wray, il cane Buddy. Prod.: Hal Roach per Hal Roach Studios ■ DCP. D.: 25'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Lobster Films ■ Restaurato nel 2015 da Lobster Films a partire da un negativo camera 35mm / *Restored in 2015 by Lobster Films from a 35mm camera negative*



His Wooden Wedding



What Price Goofy?

THE UNEASY THREE

USA, 1925 Regia: Leo McCarey

■ Sog.: Hal Roach. Int.: Charley Chase (il ladro), Katherine Grant (la sua donna), Bull Montana (Willie), Jerry Mandy (il musicista), Fred Kelsey (il detective), Jack Akroyd. Prod.: Hal Roach per Hal Roach Studios ■ 35mm. L.: 542m. D.: 20' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: The Museum of Modern Art, New York

CRAZY LIKE A FOX

USA, 1926 Regia: Leo McCarey

■ T. it.: *La volpe della risata*. Sog.: Hal Roach, Charles Alphin. F.: Len Powers. M.: George Nichols. Int.: Charley Chase (Wilson, lo sposo), Martha Sleeper (la sposa), William V. Mong (il padre della sposa), Milla Davenport (la madre della sposa), Oliver Hardy (un passante), William Blaisdell (Governatore Harrison), Max Asher (il maggiordomo). Prod.: Hal Roach per Hal Roach Studios ■ DCP. D.: 26'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Lobster Films ■ Restaurato nel 2015 da Lobster Films a partire da un negativo camera 35mm / *Restored in 2015 by Lobster Films from a 35mm camera negative*

DOG SHY

USA, 1926 Regia: Leo McCarey

■ Sog.: Hal Roach. Int.: Charley Chase (Charley), Mildred June (la ragazza), Stuart Holmes (il duca), Josephine Crowell (la madre della ragazza), William Orlamond (il padre della ragazza), Fred Kelsey (poliziotto), Jerry Mandy (il complice), il cane Buddy (Duke). Prod.: Hal Roach per Hal Roach Studios ■ 35mm. L.: 552 m. D.: 20' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Library of Congress

MIGHTY LIKE A MOOSE

USA, 1926 Regia: Leo McCarey

■ Scen.: Charley Chase, Leo McCarey. F.: Len Powers. M.: Richard C. Currier. Int.: Charlie Chase (Mr. Moose, il marito), Vivien Oakland (Mrs. Moose, la moglie), Ann Howe (la domestica), Charles Clary (il dentista), Charlie Hall (il lustrascarpe). Prod.: Hal Roach per Hal Roach Studios ■ DCP. D.: 23'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Lobster Films ■ Restaurato nel 2015 dal kodascope originale e da copie 35mm gonfiate dal kodascope / *Restored in 2015 direct from original kodascope, and 35mm prints blown up from kodascope*

Nato in California nel 1898, Leo McCarey era figlio di 'Zio Tom' McCarey, noto organizzatore di incontri sportivi. Dopo aver tentato senza successo la carriera del pugile dilettante, del business nel settore minerario e dell'avvocato, il giovane McCarey trovò lavoro come assistente di Tod Browning grazie al vecchio compagno di studi (e futuro regista) David Butler. Dopo *The Virgin of Stamboul* (1920) e *Outside the Law* (1921) con Browning, la Universal diede a McCarey l'occasione di passare alla regia. Ma *Society Secrets* (1921) fu un fiasco al botteghino e Leo si ritrovò di nuovo senza lavoro. Per fortuna al Los Angeles Athletic Club aveva stretto amicizia con Hal Roach: il produttore, divertito da quel giovane brillante, lo aveva invitato a fare un salto da lui se mai fosse rimasto disoccupato. Così McCarey fece. Era il 1923, e subito si ritrovò a escogitare situazioni comiche per le 'Simpatiche canaglie'. Quell'incarico non durò a lungo: presto promosso regista, si vide affidare la nuova serie di comiche da un rullo interpretate da Charley Chase, che con il vero nome di Charles Parrott lavorava nel cinema dal 1914 ed era stato attore, sceneggiatore e infine regista alla Keystone prima di passare a dirigere comici come Hank Mann, Billy West e i DeHaven. Nel 1921 Parrott si era trasferito nei teatri di posa di Roach dove si era occupato

delle comiche esilaranti di Snub Pollard per poi diventare direttore generale degli Studios e supervisionare tutta la produzione comica.

Quando nel 1923 Harold Lloyd lasciò gli studios, Hal Roach volle che il suo direttore generale tornasse a fare l'attore e gli affidò una serie di comiche che McCarey diresse a partire dal decimo cortometraggio, *Publicity Pays* (1924). I due formarono una squadra formidabile. Assunsero il marchio di fabbrica degli Studios – gente riconoscibile in situazioni bizzarre – e lo arricchirono, mescolando lo *slapstick* più sfrenato alla commedia di situazione. *Sittin' Pretty* era l'undicesimo cortometraggio di McCarey e Charley Chase, ancora impegnati a sfornare comiche da un rullo sulle avventure di 'Jimmie Jump', il loro uomo qualunque in versione comica. Il pezzo forte di *Sittin' Pretty* è il celebre gag dello specchio interpretata da Chase e dal fratello minore James Parrott. Comico del muto di lungo corso ma sottovalutato, James era stato protagonista di una serie di cortometraggi con il nome di Paul Parrott. All'epoca di questo film era già passato dietro la macchina da presa, come autore e regista, e avrebbe in seguito diretto molti cortometraggi con Chase e Stanlio e Ollio.

Approdati finalmente ai due rulli, McCarey e Chase confezionarono farse tra le più sofisticate, come i corti *His Wooden Wedding* (1925) e *Dog Shy* (1926). Molto maturi e audaci per l'epoca, film quali *What Price Goofy?*, *The Uneasy Three* (entrambi del 1925) e *Crazy Like a Fox* (1926) si basano su garbugli di impacci e di equivoci che trascinano Charley in situazioni sempre più difficili. Il bel volto di Chase, privo del cerone e del trucco stilizzato dei suoi contemporanei, conferiva un aspetto più realistico a quell'uomo qualunque intrappolato in una terribile serie di eventi. Tra i due rulli meglio congegnati di McCarey, *Mighty Like a Moose* possiede la ricchezza emotiva di un lungometraggio. Chase e Vivien Oakland interpretano i Moose, una

coppia agiata ma 'bruttina' – lui ha i denti da coniglio e lei un naso enorme – trasformata dai miracoli della medicina moderna. Rivedendosi i due non si riconoscono e iniziano a flirtare, eccitati all'idea di tradire il rispettivo poco attraente coniuge. È la comica prefigurazione di un tema caro a McCarey: l'amore romantico deve essere messo alla prova e convalidato dalle difficoltà.

I due anni e mezzo di intensa collaborazione con Chase furono fondamentali per l'evoluzione di McCarey: ne affinarono la concezione comica e fissarono i suoi metodi di lavoro. McCarey ricordò in seguito: "Ero io a essere accreditato come regista, ma in realtà era soprattutto Chase che se ne occupava. Devo tutto il mio successo al suo aiuto, mi ha insegnato tutto quello che so".

Dave Kehr e Steve Massa

Leo McCarey, born in California in 1898, was the son of 'Uncle Tom' McCarey, a well-known boxing and sports promoter. After early and unsuccessful careers as an amateur boxer, mining investor, and lawyer, the young McCarey got a job through his high school friend (and future director) David Butler as an assistant to director Tod Browning. Having worked on The Virgin of Stamboul (1920) and Outside the Law (1921) with Browning, Universal gave McCarey the opportunity to direct his own feature. But when Society Secrets (1921) tanked at the boxoffice Leo found himself quickly back out of the film business. Luckily he had become friendly with Hal Roach at the Los Angeles Athletic Club, and the producer, amused by Leo's quick wit, had told him to drop by his studio if ever looking for work. McCarey did just that in 1923 and was soon busy writing sight gags for Roach's Our Gang comedies. This didn't last long as Leo was quickly promoted to directing the recently inaugurated one-reelers starring comedian Charley Chase, who under his real name of Charles Parrott had been in films since 1914 where he acted, wrote

and eventually directed at Keystone before moving on to direct comics such as Hank Mann, Billy West, and Mr. & Mrs. Carter DeHaven. In 1921 Parrott took up residence on the Roach lot and was put in charge of the anything-for-a-laugh Snub Pollard comedies, and was then made director-general of the entire studio where he supervised comedy production.

When Harold Lloyd left the organization in 1923 Roach gave his director-general a shot in a series, and McCarey joined the comic with the tenth entry Publicity Pays (1924). Making a great team, the pair took the studio's signature theme – recognizable people in outlandish situations – and built upon it, combining wild slapstick with more situational comedy. Sittin' Pretty was McCarey's eleventh short with Charley Chase, and at this point they were still turning out one-reelers that followed the adventures of Jimmie Jump, their young comic everyman. The main feature of Sittin' Pretty is the performance of the famous 'mirror routine' done by Chase and his brother James Parrott. The younger James is an overlooked silent comedy veteran who as 'Paul Parrott' had his own starring series for Hal Roach. By the time of this film he had moved behind the camera as a writer and director, and would later pilot many of the Chase and Laurel & Hardy shorts.

When McCarey and Chase graduated to two-reels, shorts such as His Wooden Wedding (1925) and Dog Shy (1926) became some of the most sophisticated farces put on the screen. Very adult and risqué for the day, films like What Price Goofy?, The Uneasy Three (both 1925), and Crazy Like a Fox (1926), all build webs of misunderstanding and embarrassments that drag Charley into deeper and deeper hot water. Getting rid of the usual whiteface and stylization of his contemporaries, Chase's good looks were used to give a more realistic look at an average Joe trapped in an awful series of events. Among the most perfectly constructed of McCarey's two reel comedies, Mighty Like a Moose plays with

the emotional amplitude of a full length feature. Chase and Vivien Oakland play the Moooses, a prosperous but 'homely' couple – he's cursed with buck teeth, she with a gigantic nose – whose looks are transformed by the miracles of modern medicine. Failing to recognize each other when they meet, they begin a flirtation, both in the thrilling belief that they are being unfaithful to their unattractive spouses. An early and hilarious iteration of one of McCarey's eternal themes: that romantic love must be tested and validated by hard experience.

The two and a half years that they worked intensely together was a defining period in McCarey's development that fine-tuned his comic outlook and set the working methods for the rest of his career. McCarey later remembered: "I received credit as director but it was really Chase who did most of the directing. Whatever success I have or may have, I owe to his help because he taught me all I know".

Dave Kehr and Steve Massa

DON'T TELL EVERYTHING

USA, 1927 Regia: Leo McCarey

■ Sog.: Hal Roach. Int.: Max Davidson (Papa Ginsberg), Spec O'Donnell (Asher Ginsberg), Lillian Elliott (vedova Finkelheimer), James Finlayson (avvocato Goldblum), Jess De Vorka (il meccanico Finkelheimer), Lyle Tayo. Prod.: Hal Roach per Hal Roach Studios ■ 35mm. L.: 564 m. D.: 20' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress

SHOULD MEN WALK HOME?

USA, 1927 Regia: Leo McCarey

■ Sog.: Hal Roach. Scen.: Alf Goulding. F.: Floyd Jackman. M.: Richard C. Currier. Int.: Mabel Normand (la ragazza bandito), Creighton Hale (il ladro gentiluomo), Eugene Pallette (il detective), Oliver Hardy (l'ospite), L.J. O'Connor (Bit Role), Edgar

Dearing (il poliziotto), Fay Holderness (l'infermiera). Prod.: Hal Roach per Hal Roach Studios ■ 35mm. L.: 546 m. D: 20' a 24 f/s . Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI – National Archive

PASS THE GRAVY

USA, 1928 Regia: Fred Guiol

Supervisione: Leo McCarey

■ Sog.: Hal Roach. F.: George Stevens. M.: Richard Currier. Int.: Max Davidson (il padre), Spec O'Donnell (Ignatz), Martha Sleeper (la figlia), Bert Sprotte (Schultz), Gene Morgan (il figlio di Schultz). Prod.: Hal Roach per Hal Roach Studios ■ DCP. D.: 22'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da Lobster Films ■ Restaurato nel 2015 da Lobster Films a partire da un 35mm imbibito, gonfiato da un negativo ridotto 16mm Blackhawk / *Restored in 2015 by Lobster Films from a tinted 35mm blown up from a 16mm reduction negative Blackhawk*

Dopo due anni e mezzo di collaborazione con Charley Chase, per McCarey arrivò un altro incarico: agli inizi del 1927 finì a supervisionare il lancio della nuova serie di comiche con Max Davidson. Davidson aveva esordito negli anni Dieci come spalla di Fay Tincher e come protagonista delle 'Izzy Comedies', in cui interpretava lo stereotipo del sarto e del mercante ebreo. Aveva avuto un notevole successo al fianco di Jackie Coogan in *The Rag Man* e *Old Clothes* (entrambi del 1925), tanto che Hal Roach aveva deciso di arruolarlo tra i propri caratteristi. Quando Max fu promosso a protagonista, McCarey diresse i suoi primi cortometraggi e gettò le basi per l'intera serie. Dato che Davidson aveva ormai passato la cinquantina, le sue comiche non potevano ruotare attorno alla ricerca del successo o alla conquista dell'attrice principale. Inoltre non possedeva le movenze aggraziate di Chaplin o le doti atletiche di Keaton. Il suo forte erano la mimica



Pass the Gravy

facciale e i movimenti delle spalle, con un ricco repertorio di scrollate, alzate di sopracciglia e ammiccamenti. McCarey lo circondò di una famiglia disfunzionale, perenne fonte di guai cinematografici, sottoponendolo alle crescenti frustrazioni di un padre di famiglia angariato. Principale fonte di fastidi era Spec O'Donnell, che assillava Max in otto comiche mostrandosi sempre all'altezza della descrizione che di lui veniva data in *Call of the Cuckoos* (1927), il "più grande errore dell'amore". Sullo schermo le lentigini sono solitamente indizio di spontaneità e allegria, ma quelle di Spec si accompagnano a un cuore di pietra, a un ghigno malevolo e a uno sguardo ostile che adora assistere ai tormenti del povero padre in film come *Don't Tell Everything* (1927). Altre fonti di esasperazione per Max erano Martha

Sleeper, Lillian Elliott e Jess Devorska. La serie continuò per tutto il 1928, giungendo al culmine con *Pass the Gravy* (1928) sotto la supervisione di McCarey.

Oltre a lavorare alla serie di Davidson, McCarey si cimentò anche in qualche film a sé stante – come *Eve's Love Letters* (1927), con Stan Laurel senza Hardy, e soprattutto *Should Men Walk Home?* (1927), che probabilmente è il miglior film sopravvissuto di Mabel Normand. Benché fosse l'attrice comica più celebre del muto, Mabel Normand era stata assente dalle scene per tre anni in seguito a una combinazione di scandali e problemi di salute quando nel 1926 iniziò a lavorare per Roach. In *Should Men Walk Home?* McCarey si liberò della consueta trama alla Cenerentola riservata all'attrice e la infilò in una commedia su una



From Soup to Nuts

coppia di ladruncoli permettendole di mettere a frutto il suo dono per i piccoli e intimi momenti comici, e la circondò di professionisti come Oliver Hardy, Creighton Hale e Eugene Pallette. McCarey dimostrò che Normand aveva un grande futuro nella *screwball comedy*, ma nel 1927 i problemi di salute costrinsero l'attrice al ritiro. Per Normand, morta nel 1930 a trentasette anni, questo cortometraggio è un riuscito canto del cigno.

Steve Massa

After two and a half years working with Charley Chase, McCarey was re-assigned – at the beginning of 1927 he oversaw the launch of the studio's new Max Davidson series. Having appeared in movies since the teens supporting Fay Tincher and briefly headlining in his own 'Izzy Comedies' as stereotypical Jewish tailors and merchants, Max Davidson scored a notable success co-starring with Jackie Coogan in the features The Rag Man and Old Clothes (both 1925), leading Hal Roach to hire him to be part of his supporting ensemble.

When Max was bumped up to the leading role McCarey directed the first few entries, and laid the groundwork for the series. Since Davidson was already well into middle age, the shorts couldn't be built around the quest for success or obtaining the leading lady. Plus as a performer he didn't move with the balletic grace of a Chaplin or do tremendous stunts and falls like Keaton – instead his comic focus was on his face and shoulders where he had developed a repertoire of shrugs, lifted eyebrows, and tilts of the head. McCarey surrounded Davidson with a dysfunctional screen family that kept him in cinematic hot water so that he could portray the mounting frustrations of a put upon papa. Chief among the irritants for Davidson was Spec O'Donnell, who bedeviled Max in eight episodes and always lived up to his Call of the Cuckoos (1927) description of "Love's Greatest Mistake" Screen freckles usually denote fresh and fun-loving characters, but Spec's spots came with an icy heart, a malevolent grin, and beady eyes that loved to see screen father squirm in shorts like Don't Tell Everything

(1927). Other regular sources of aggravation for Max were Martha Sleeper, Lillian Elliott, and Jess Devorska as the series continued through 1928, leading to its peak in the McCarey-supervised Pass the Gravy (1928).

In addition to working on the Davidson series, McCarey brought his expertise to some one-shot items – shorts such as Eve's Love Letters (1927) with a solo Stan Laurel, and more importantly Should Men Walk Home? (1927), arguably Mabel Normand's best surviving film. Although the best known female name of silent comedy, Mabel Normand had been off the screen for three years thanks to a combination of scandal and ill health when she began working for Roach in 1926. In Should Men Walk Home? McCarey did away with the usual Cinderella type of plot used for the comedienne and put her in a crook comedy that made good use of her gift for small, intimate comedy moments, and surrounded her with comedy pros such as Oliver Hardy, Creighton Hale, and Eugene Pallette. McCarey showed that Normand could have continued on into screwball comedy, but due to her health she retired in 1927 and died in 1930 at age thirty-seven, making this short a fitting swansong for her career.

Steve Massa

FROM SOUP TO NUTS

USA, 1928 Regia: E. Livingston

Kennedy (Edgar Kennedy)

Supervisione: Leo McCarey

■ T. it.: *Pranzo di gala*. Sog.: Leo McCarey. F.: Len Powers. M.: Richard Currier. Int.: Stan Laurel (Stanlio), Oliver Hardy (Ollio), Anita Garvin (Mrs. Culpepper), Tiny Sanford (Mr. Culpepper), Edna Marion (domestica), Elinor Vanderveer (ospite), Dorothy Coburn (ospite), Otto Fries (lo chef), il cane Buddy. Prod.: Hal Roach per Hal Roach Studios ■ DCP. D.: 18'. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da Lobster Films ■ Restaurato nel 2015 da Lobster Films a partire da un controtipo 16mm



From Soup to Nuts

(probabilmente una riduzione da negativo camera) / *Restored in 2015 by Lobster Films from a 16mm fine grain (probably reduction from camera negative)*

WRONG AGAIN

USA, 1929 Regia: Leo McCarey

■ T. it.: *Di nuovo sbagliato*. Sog.: Leo McCarey, Lewis R. Foster. F.: George Stevens, Jack Roach. M.: Richard Currier. Int.: Stan Laurel (Stanlio), Oliver Hardy (Ollio), Del Henderson (il proprietario del quadro), Josephine Crowell (sua madre), Harry Bernard (il poliziotto), Charlie Hall (il vicino), William Gillespie (il proprietario del cavallo). Prod.: Hal Roach per Hal Roach Studios ■ DCP. D.: 20' Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Lobster Films

LIBERTY

USA, 1929 Regia: Leo McCarey

■ T. it.: *Libertà*. Sog.: Leo McCarey. F.: George Stevens. M.: Richard Currier, William Terhune. Int.: Stan Laurel (Stanlio), Oliver Hardy (Ollio), James Finlayson (guardiano del negozio), Tom Kennedy (muratore), Jean Harlow (donna sul taxi), Ed Brandenburg (tassista), Sam Lufkin, Jack Hill. Prod.: Hal Roach per Hal Roach Studios ■ 35mm. D.: 19' Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Palmcity Productions

BIG BUSINESS

USA, 1929 Regia: James W. Horne
Supervisione: Leo McCarey

■ T. it.: *Grandi affari*. Sog.: Leo McCarey. F.: George Stevens. M.: Richard Currier. Int.: Stan Laurel (Stanlio), Oliver Hardy (Ollio), James Finlayson (signor Finlayson), Tiny Sanford (il poliziotto), Lyle Tayo (prima cliente), Charlie Hall. Prod.: Hal Roach per Hal Roach Studios ■ 35mm. L.: 542 m. D.:



Liberty

20' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Photoplay Productions

Alla fine del 1926 McCarey fu promosso: subentrò a F. Richard Jones come direttore generale degli Hal Roach Studios e diventò vicepresidente dell'organizzazione. Secondo Leo significava questo: “lavoravo alle storie. Era tutto materiale originale, non compravamo mai niente da nessuno. Era tutta farina del nostro sacco, e io avevo il compito di tirarla fuori. Fare il supervisore significava essere responsabile praticamente di tutti gli aspetti del film: storia, gag, giornalieri, montaggio, spedizione delle copie, nuovo montaggio se le anteprime non erano andate bene. A volte, significava anche rigirare le scene”. In qualità di supervisore influenzò notevolmente la carriera di due comici degli Studios, Stan Laurel e Oliver Hardy. I due, dopo aver recitato separatamente per anni incrociandosi solo una volta sul set, erano giunti contemporaneamente agli Hal Roach Studios alla fine del 1925.

Secondo lo sceneggiatore Frank Butler fu proprio McCarey a notare e sviluppare per primo la dinamica tra

i due attori, e insieme a Stan Laurel contribuì moltissimo a perfezionare i personaggi e il loro universo comico. In particolare, McCarey ebbe il merito di rallentare il ritmo dei loro film, poiché pensava che la maggior parte delle comiche fosse troppo frenetica. Lui e Chase avevano già reso più realistiche le loro commedie, ma nei cortometraggi con Stanlio e Ollio decise di sfruttare al massimo l'immobilità e l'impassibilità per produrre effetti comici. Leo ricordava che durante le riprese di *From Soup to Nuts* (1928) “Babe – così avevo soprannominato Hardy – interpretava un cameriere che a un certo punto doveva servire una torta. Entra nella stanza, cade e si ritrova sul pavimento, la testa sprofondata nella torta. Io gridai ‘Non muoverti! Non muoverti! Resta così’. Hardy rimase immobile, lungo disteso, furioso, la testa nella torta. Gli si poteva vedere solo la schiena. Per un minuto e mezzo il pubblico non riusciva a smettere di ridere”. Altro tratto distintivo delle comiche mute di Stanlio e Ollio su cui lavorò McCarey erano le scene di reciproco caos, quelle in cui ciascuno aspettava il proprio

turno per scatenare metodicamente il successivo round di distruzione: era la legge del taglione di classici slapstick come *The Battle of the Century* (1927), *You're Darn Tootin'*, *Two Tars* (entrambi del 1928) e *Big Business* (1929). Non mancavano i momenti surreali, come il memorabile cavallo su un pianoforte in *Wrong Again* (1929), né la *thrill comedy* alla Harold Lloyd di *Liberty* (1929). Grazie a McCarey e agli altri instancabili professionisti della comicità degli Studios, Stanlio e Ollio divennero la coppia comica più popolare del cinema muto, pronta a passare al sonoro senza difficoltà.

Steve Massa

At the very end of 1926 McCarey was promoted – he succeeded F. Richard Jones as director-general of the Hal Roach Studio, in addition to becoming vice-president of the organization. According to Leo this meant: “I worked on the stories – everything was original – we never bought any from anybody else. They all came out of our own brains, and I was in charge of getting the material out. Supervisor meant being responsible for practically everything on the film: story, gags, screening the rushes, editing, sending out the prints, cutting again when the previews weren't good enough. Also, sometimes it meant shooting sequences over again”. As supervisor he became very influential in the careers of two comics on the lot – Stan Laurel and Oliver Hardy. Both had separately been in pictures for years, and had even worked together once, when they both ended up at Roach at the same time in late 1925.

According to screenwriter Frank Butler it was McCarey who first noticed and developed the rapport between the actors, and after their official teaming it was large helpings of McCarey and Stan Laurel that shaped the characters and their comic universe. McCarey in particular took credit for slowing down the tempo of their films, as he said that he felt that most silent comedy was too frenetic. He and Chase had already made

*their comedies more realistic, but in the Laurel & Hardy shorts comic stillness and non-reaction was exploited for maximum effect. Leo remembered that while shooting 1928's From Soup to Nuts: “Babe – that's a nickname I gave Hardy – was playing the part of a maitre d' coming in to serve a cake. He steps through a doorway, falls and finds himself in the floor, his head buried in the cake. I shouted, ‘Don't move! Just don't move! Stay like that’. Hardy stayed still, stretched out, furious, his head in the cake – you could only see his back. And for a minute and a half, the audience couldn't stop laughing”. Another hallmark of the Laurel & Hardy silent shorts that McCarey was responsible for were the sequences of reciprocal chaos – where everyone would wait their turn to methodically inflict the next round of destruction – that were the ‘eye for an eye’ slapstick climaxes of classics such as *The Battle of the Century* (1927), *You're Darn Tootin'*, *Two Tars* (both 1928), and *Big Business* (1929). The series also embraced surrealism with a memorable horse on a piano in *Wrong Again* (1929) and even ventured into *Harold Lloyd thrill comedy* with *Liberty**

(1929). Thanks to McCarey's guidance, and the tireless comedy craftsmen at the Hal Roach Studio, Laurel & Hardy became the most popular film comedy team of the silent era, and were poised to make a smooth transition to the new medium of sound.

Steve Massa

PART TIME WIFE

USA, 1930 Regia: Leo McCarey

■ Sog.: dal racconto *The Shepper-Newfounder* di Stewart Edward White. Scen.: Raymond L. Schrock, Leo McCarey, Howard Green. F.: George Schneiderman. M.: Jack Murray. Int.: Edmund Lowe (Jim Murdock), Leila Hyams (Mrs. Murdock / Betty Rogers), Tom Clifford (Tommy), Walter McGrail (Johnny Spence), Louis Payne (il maggiordomo), Sam Lufkin (il capo caddie), Bodil Rosing (la cameriera), George 'Red' Corcoran (l'autista). Prod.: Fox Film Corp. ■ 35mm. D. 67' (incompleto). Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: UCLA Film & Television Archive ■ Il rullo 1B è stato perso per deterioramento prima che il film venisse preservato, con una



Part Time Wife

perdita di circa 300 metri / *Reel 1B was lost to deterioration before the title was preserved, missing approximately 300 metres*

Nel 1929 McCarey si licenziò dagli Hal Roach Studios. In seguito disse scherzando che le condizioni di salute di Hal Roach erano così ridicolmente buone da precludere ogni possibilità di carriera al suo vice-presidente (Roach morì effettivamente centenario, sopravvivendo al più giovane McCarey di ventitré anni). Così Leo commentò il periodo trascorso a dirigere comiche: “devo loro buona parte del mio successo, sono state un’esperienza insostituibile: erano tutte idee nuove e originali. È stato grazie al successo di quei film che sono riuscito a farmi un nome e a dirigere lungometraggi, insomma a fare carriera”. Gli anni successivi lo videro passare da una società di produzione all’altra per dedicarsi ai lungometraggi. La prima tappa fu la Pathé per la commedia d’ambientazione studentesca *The Sophomore* e il musical *Red Hot Rhythm* (entrambi del 1929), e poi passò alla Fox per cimentarsi nel genere drammatico con *Wild Company* (1930).

Mise a segno un buon successo di pubblico con il musical della Paramount *Let's Go Native* (1930) e poi ritornò alla Fox per *Part Time Wife* (1930), che il regista considerava il primo vero film ‘alla Leo McCarey’ e che fu un tale trionfo al botteghino da permettergli di raddoppiare il proprio cachet. La comica incompatibilità coniugale tra Edmund Lowe e Leila Hyams prefigura quella tra Cary Grant e Irene Dunne in *The Awful Truth* (1937), nel quale McCarey ripropose proprio alcune situazioni di *Part Time Wife* e trovò che la seconda volta fossero riuscite meglio. Il film lo vide più coinvolto nella sceneggiatura rispetto ai precedenti, e nel personaggio del giovane caddy uomo di mondo il regista introdusse un pizzico di quell’elemento sentimentale che avrebbe rappresentato una costante

della sua produzione. McCarey passò poi alla United Artists per lo scialbo *Indiscreet* (1931) con Gloria Swanson, e trascorse un breve periodo alla MGM dove diresse Marie Dressler e Polly Moran in *Prosperity* (1932), ma all’uscita del film la regia fu attribuita a Sam Wood. Dopo il successo di *The Kid from Spain* (1932) con Eddie Cantor, McCarey si stabilì infine alla Paramount dove brillò firmando alcuni dei suoi primi classici.

Steve Massa

In 1929 McCarey resigned from the Hal Roach Studio. He later joked that his decision to leave came from realizing how ridiculously healthy Hal Roach appeared and that as vice-president there'd be little chance for his advancement (Roach did make it to age one hundred, outliving the younger McCarey by twenty-three years). About his time making shorts Leo said: "I owe a good part of my success to them – and nothing could have replaced that experience – all the ideas were original and new. It was because of the success of these films that I was able to make a reputation, and to direct features and, in a sense climb the ladder". The next few years saw him moving around to various studios trying to find his way in full-length films. His first stop was Pathé for the college comedy The Sophomore and the musical Red Hot Rhythm (both 1929), and he then tried his hand in drama at Fox with Wild Company (1930).

He had a popular hit with the Paramount musical Let's Go Native (1930), and returned to Fox to secure his success with Part Time Wife (1930) – a huge hit that he felt was the first really recognizable 'Leo McCarey' picture, which also enabled him to double his asking price. The comic incompatibility of husband and wife Edmund Lowe and Leila Hyams prefigures that of Cary Grant and Irene Dunne in The Awful Truth (1937), and in fact McCarey reworked specific scenes from Part Time Wife in the latter film and felt that they were better executed the second time around.

More involved in the writing than any of his previous features, he also introduced a bit of his soon to be signature sentiment with the comedy in the character of a worldly-wise young caddy. From here he went to United Artists for a lackluster experience helming Indiscreet (1931) with Gloria Swanson, and even spent a brief time at MGM directing Marie Dressler and Polly Moran in Prosperity (1932), but by the time it was released the directing credit went to Sam Wood. Following the Eddie Cantor hit The Kid from Spain (1932) McCarey finally settled in at Paramount where he would emerge with some of his early signature films.

Steve Massa

DUCK SOUP

USA, 1933 Regia: Leo McCarey

■ T. it.: *La guerra lampo dei fratelli Marx*. Sog.: Bert Kalmar, Harry Ruby. F.: Henry Sharp. M.: LeRoy Stone. Scgf.: Hans Dreier, Wiard Ihnen. Int.: Groucho Marx (Rufus T. Firefly), Chico Marx (Chicolini), Harpo Marx (Pinky), Zeppo Marx (Bob Roland), Margaret Dumont (Mrs. Teasdale), Edgar Kennedy (venditore), Raquel Torres (Vera Marcal), Louis Calhern (Trentino). Prod.: Herman J. Mankiewicz per Paramount Pictures ■ 35mm. D.: 68'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di Universal Pictures

Visto da molti come puro distillato della comicità dei Fratelli Marx al cinema (niente strimpellate al pianoforte, niente assoli d'arpa), oggi probabilmente *Duck Soup* è, con *The Awful Truth*, il film più visto di McCarey. Tuttavia il regista fece di tutto per non lavorare con la squadra, avendo già avuto rapporti altalenanti con il produttore Samuel Goldwyn durante la lavorazione di *The Kid from Spain* (1932) con Eddie Cantor, e non conservò bei ricordi dell'esperienza: raccontò che era impossibile riunire e



Duck Soup

tenere tutti i Marx sul set nello stesso momento, e inoltre percepiva che il loro umorismo si basava troppo sul dialogo. Nonostante le ansie iniziali, però, gli piacque molto lavorare con Harpo e creò con lui gag visive molto efficaci, tra cui la celebratissima scena allo specchio. Lo sketch risale al teatro del diciassettesimo e diciannovesimo secolo, nel cinema McCarey lo aveva già usato in *Sittin' Pretty* (1924) e non era stato certo il primo; la versione più nota era quella di Max Linder nel suo film americano *Seven Years Bad Luck* (1921). La scena era stata interpretata anche da Harold Lloyd e Max Asher, e usata dalla regista Alice Guy in *His Double*, girato nel 1912 per la Solax. Con i fratelli Marx, McCarey non si limitò a dirigere il traffico: oltre che nella drastica riduzione degli interludi

musicali, la sua influenza si percepisce nell'aggiunta al cast di Edgar Kennedy, presenza fissa agli Hal Roach Studios. Le gag dei cappelli scambiati e del venditore di noccioline con Harpo e Chico, nonché le difficoltà di questi con il campanello della porta di casa di Margaret Dumont, echeggiano i film girati con Stanlio e Ollio alla fine degli anni Venti. Perfino il titolo potrebbe essere un retaggio di quell'epoca, dato che fu usato per uno dei primi film del duo comico, nel 1927. Malgrado sia oggi considerato un classico, *Duck Soup* fu un fiasco al botteghino e spinse i Marx a lasciare la Paramount per inaugurare una nuova fase della loro carriera sotto l'egida di Irving Thalberg alla MGM con *A Night at the Opera* (1935).

Steve Massa

Considered by many to be the purest distillation of the Marx Brothers on film (no piano playing or harp solos), Duck Soup, along with The Awful Truth, is probably McCarey's most frequently viewed film today. That said he actively tried to avoid working with the team, having just had some ups and downs with producer Samuel Goldwyn while doing the Eddie Cantor vehicle The Kid from Spain (1932), and ultimately didn't have fond memories of the shooting – citing that it was impossible to get and keep all the Marxes on the set at the same time, plus feeling that too much of the humor was based on dialogue. Despite his initial trepidations he did enjoy working with Harpo and created strong sight gag sequences with him – the most celebrated being the famous 'mirror routine'. A sketch that dates back to stage

plays of the 17th and 19th centuries, as we saw with *Sittin' Pretty* (1924) it was filmed many times before, with the best known previous version done by Max Linder in his American feature *Seven Years Bad Luck* (1921). It was also performed by Harold Lloyd, Max Asher, and used by director Alice Guy in her 1912 Solax comedy *His Double*.

Not content to just be a traffic cop for the mad Marx antics, in addition to the trimming of the instrumental interludes McCarey's influence can be strongly seen in the addition of Hal Roach regular Edgar Kennedy to the mix. Kennedy's signature slow-burn and 'tit for tat' hat and peanut stand routines with Harpo and Chico, plus their extended doorbell difficulties getting into Margaret Dumont's house, have echoes of his work with Stan and Ollie from the late 1920s. Even the title may have come from his Roach days as it was used for one of Laurel & Hardy's first teamings in 1927. Despite its status today as a classic, *Duck Soup* was a box-office failure on its original release, leading the Marxes to leave Paramount and start a new phase of their career under the aegis of Irving Thalberg at MGM with *A Night at the Opera* (1935).

Steve Massa

RUGGLES OF RED GAP

USA, 1935 Regia: Leo McCarey

■ T. it: *Il maggiordomo*. Sog.: dal romanzo omonimo di Harry Leon Wilson. Scen.: Walter DeLeon, Harlan Thompson. F.: Alfred Gilks. M.: Edward Dmytryk. Scgf.: Hans Dreier, Robert Odell. Int.: Charles Laughton (Marmaduke Ruggles), Charles Ruggles (Egbert Floud), Mary Boland (Effie Floud), ZaSu Pitts (Prunella Judson), Roland Young (conte di Burnstead), Leila Hyams (Nell Kenner), Maude Eburne (Ma Pettingill), Lucien Littlefield (Charles Belknap-Jackson), James Burke (Jeff Tuttle), Del Henderson (Sam). Prod.: Arthur Hornblow Jr. per Paramount Pictures ■ 35 mm. D.: 90'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Universal Pictures



Ruggles of Red Gap

Ruggles of Red Gap era già ben noto quando McCarey lo riportò sullo schermo, nel 1934. Romanzo di successo scritto nel 1915 dall'umorista Harry Leon Wilson (autore anche di *Bunker Bean* e di *Merton of the Movies*), fu adattato a Broadway quello stesso anno e presto approdò al cinema. La prima versione fu girata nel 1918 con protagonista Taylor Holmes, e il remake del 1923 vedeva il puntiglioso Edward Everett Horton nel ruolo di Marmaduke Ruggles, con la regia di James Cruze e un cast di peso che comprendeva Ernest Torrence, Louise Dresser, William Austin e Lillian Leighton. Charles Laughton, noto soprattutto per i ruoli drammatici interpretati in film come *Island of Lost Souls* (1932) e *The Barretts of Wimpole Street* (1934), chiese esplicitamente alla Paramount di produrre questa nuova versione di *Ruggles*. Benché la sua interpretazione in *Le sei mogli di Enrico VIII* (1933), che gli era valsa un Oscar, fosse caratterizzata da marcati elementi umoristici, Laughton voleva cambiare passo, e intendeva farlo con McCarey. I due lavorarono bene in-

sieme, Laughton si divertì visibilmente e il suo Ruggles sembra quasi una reincarnazione di Lloyd Hamilton, il grande comico del cinema muto dai modi infantili e goffi morto un paio di mesi prima dell'uscita del film. Laughton, che si era da poco rasato i capelli per interpretare Mr. Micawber nel sontuoso adattamento di *David Copperfield* (1935) prodotto dalla MGM, portò una parrucca per tutta la durata delle riprese.

McCarey circondò la sua star di un cast di comici fuoriclasse che comprendeva Charles Ruggles, Mary Boland, Roland Young, Maude Eburne e Lucien Littlefield, che presi singolarmente avrebbero potuto soffocare la produzione ma sono qui perfettamente armonizzati dal regista. Inizialmente Laughton voleva l'attrice teatrale Ruth Gordon per il ruolo della vedova Judson, ma la parte fu assegnata a ZaSu Pitts che offrì un'interpretazione toccante, forse la sua migliore in un film sonoro. Anche se *Ruggles* è in tutto e per tutto una commedia, McCarey vi introduce alcuni momenti commoventi come la celebre scena di Laughton che recita il

discorso di Gettysburg di Lincoln e il toccante brindisi sulle note di *For He's a Jolly Good Fellow*. *Ruggles of Red Gap*, acclamato dalla critica, fu candidato all'Oscar e figurò in molte classifiche dei dieci migliori film, mentre Laughton vinse il New York Film Critics Award. Al botteghino fu un successo. Quindici anni dopo la commedia fu riportata sugli schermi in un musical con Bob Hope e Lucille Ball intitolato *Fancy Pants* (1950).

Steve Massa

Ruggles of Red Gap had long been a popular property when McCarey took it on in 1934. Originally a best selling novel in 1915 by humorist Harry Leon Wilson (also author of *Bunker Bean* and *Merton of the Movies*), it was adapted into a Broadway musical that same year and soon made its way to the movies. The first film version was in 1918 with Taylor Holmes in the lead, and its 1923 remake saw persnickety Edward Everett Horton as *Marmaduke Ruggles*, with direction by James Cruze and strong players such as Ernest Torrence, Louise Dresser, William Austin, and Lillian Leighton as support. Charles Laughton, known primarily for his dramatic roles in pictures like *Island of Lost Souls* (1932) and *The Barretts of Wimpole Street* (1934), specifically asked Paramount to do this new version of *Ruggles*. Although his Academy Award winning performance in *The Private Life of Henry VIII* (1933) had strong elements of humor, Laughton was looking for a change of pace, and was also determined to do it with McCarey. The pair worked together well, with Laughton appearing to be having a great time and almost seems to be channeling prissy silent screen comedian Lloyd Hamilton, who passed away a couple of months before the film was released. Having recently bowed out from playing Mr. Micawber in MGM's lavish adaptation of *David Copperfield* (1935), Laughton had shaved his head for the role so as *Ruggles* he wore a wig throughout shooting. McCarey surrounded his star with a crackerjack supporting company of expert

*farceurs that includes Charles Ruggles, Mary Boland, Roland Young, Maude Eburne, and Lucien Littlefield, who could have individually overwhelmed the production but are organized into a true ensemble by the director. Laughton originally pursued stage actress Ruth Gordon to play his love-interest the Widow Judson, but ZaSu Pitts ended up with the role, giving a touching and perhaps her best sound film performance. While most of the picture is out and out comedy, McCarey does introduce touching moments such as the famous scene of Laughton reciting Lincoln's Gettysburg Address, and the climactic toasting of Ruggles to For He's a Jolly Good Fellow. The film was a critical success – Laughton won the New York Film Critics Award, and in addition to being an Academy Award nominee for Best Picture it was also on numerous 'ten best' lists. A smash at the box office, it would be remade again fifteen years later as the Bob Hope/Lucille Ball musical *Fancy Pants* (1950).*

Steve Massa

THE MILKY WAY

USA, 1936 Regia: Leo McCarey

■ T. it.: *La via lattea*. Sog.: dalla pièce omonima di Lynn Root e Harry Clork. Scen: Grover Jones, Richard Connell, Frank Butler. F.: Alfred Gilks. M.: LeRoy Stone. Scgf.: Hans Dreier, Bernard Herzburn. Int.: Harold Lloyd (Burleigh Sullivan), Adolphe Menjou (Gabby Sloan), Verree Teasdale (Ann Westley), Helen Mack (Mae Sullivan), William Gargan (Speed McFarland), Lionel Stander (Spider Schultz), George Barbier (Wilbur Austin), Dorothy Wilson (Polly Pringle), Marjorie Gateson (Mrs. E. Winthrop Le Moyne), Charles Lane (Willard). Prod.: Paramount Pictures ■ 35mm. D.: 85'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: UCLA Film and Television Archive ■ Restaurato da UCLA a partire da un negativo 35mm acetato composito con colonna sonora registrata. Servizi di laboratorio: The Stanford Theatre Film Laboratory e DJ Audio. Si ringraziano Suzanne Lloyd-Harold Lloyd Entertainment, Inc. / Preserved by UCLA from a 35mm acetate composite dupe



The Milky Way

negative and a 35mm acetate re-recorded track negative. Laboratory services by The Stanford Theatre Film Laboratory and DJ Audio. Special thanks to Suzanne Lloyd-Harold Lloyd Entertainment, Inc.

The Milky Way mette insieme due fuoriclasse di Hal Roach: Harold Lloyd, che negli anni Dieci aveva contribuito a fondare gli Studios e a orientarne lo stile comico, e McCarey, che quello stile aveva affinato nel corso degli anni Venti. Lloyd aveva lasciato gli Studios nel 1923, e con la sua Harold Lloyd Corporation aveva realizzato alcuni dei migliori successi comici degli anni Venti, come *The Freshman* (1925) e *The Kid Brother* (1927). Nonostante avesse compiuto una buona transizione al sonoro, i suoi film parlati guadagnavano meno dei precedenti muti. Nel 1935 trovava ormai difficile finanziare le proprie produzioni, e dunque colse l'occasione al volo quando la Paramount gli propose di sostenere le spese per un film riservando alla Harold Lloyd Corporation il cinquanta per cento dei profitti e promettendogli la regia di McCarey. A quel punto McCarey era il regista preferito dei migliori comici di Hollywood, avendo recentemente diretto con polso sicuro i Fratelli Marx, Eddie Cantor, Mae West e W.C. Fields. McCarey e Lloyd furono affiancati da sperimentati colleghi dell'epoca del muto quali Frank Butler e Grover Jones, che scrissero la sceneggiatura con Richard Connell, e il film che ne risultò è una perfetta mescolanza di comicità fisica e di dialoghi e personaggi *screwball*.

L'intraprendente personaggio interpretato da Lloyd era popolare e molto attuale nei ruggenti anni Venti, ma nel 1936, in piena Depressione, era ormai anacronistico. Ed è proprio così che lo gestisce McCarey in *The Milky Way*: un innocente all'antica, un pesce fuor d'acqua circondato da furbi e imbroglioni. Nell'agile coreografia delle scene fisiche e verbali in cui i personaggi si rendono pan per focaccia, Lloyd è sostenuto da un cast di fuoriclasse in

cui spiccano Adolphe Menjou, Verree Teasdale, Marjorie Gateson nel ruolo della dama di mondo Mrs. E. Winthrop Le Moyne che impara da Harold l'arte di schivare, e Lionel Stander, che interpreterà esattamente lo stesso ruolo nel remake del 1946 *The Kid from Brooklyn*, prodotto da Samuel Goldwyn e interpretato da Danny Kaye. Ispirandosi per l'atmosfera e le gag al proprio passato di pugile, McCarey riesce perfino a riprendere uno dei suoi numeri preferiti, la gag dei cappelli, che Lloyd e Stander rifanno con i guantoni da boxe. Oltre a dar prova del solito magistrale controllo dietro la macchina da presa, McCarey diede un altro importante contributo al film: secondo Harold Lloyd fu il regista a imitare il nitrito del puledrino durante le riprese, e lo fece in maniera così convincente e appropriata che il verso fu tenuto nel montaggio finale.

Steve Massa

The Milky Way marks the teaming of two class valedictorians from the Hal Roach Studio – Harold Lloyd, who helped create the studio and its approach to film comedy in the teens, and McCarey, who refined the studio's style in the 1920s. Lloyd had left the Roach organization in 1923, and with his own Harold Lloyd Corporation made some of the best and biggest money-making comedies of the 1920s such as The Freshman (1925) and The Kid Brother (1927). Although having made a good transition to sound, each of his talking features made less money than the one before it. By 1935 it was harder to raise the funds for his own productions so Lloyd jumped at the chance for Paramount to foot the bill for a picture, with fifty percent of the profits going to the Harold Lloyd Corporation, and McCarey specified as director. At the moment McCarey was the director of choice for Hollywood comics, having recently guided the Marx Brothers, Eddie Cantor, Mae West, and W.C. Fields through expert paces. McCarey and Lloyd were joined by fellow silent comedy veterans Frank Butler and

Grover Jones, who wrote the script with Richard Connell, and the resulting film is a perfect blend of silent physical comedy with sound screwball comedy dialogue and characters.

Lloyd's go-getting persona was popular and current in the roaring twenties but by 1936, in the middle of the Great Depression, it was an anachronism, and that's how McCarey handles him in The Milky Way – he's an old-fashioned innocent who's a fish out of water with the wise-cracking sharpies and situations he finds himself in. Lloyd is supported in the deftly choreographed verbal and physical tit for tat sequences by a crackerjack cast whose stand-outs include Adolphe Menjou, Verree Teasdale, Marjorie Gateson, as society matron Mrs. E. Winthrop Le Moyne who learns the fine art of ducking from Harold, and Lionel Stander, who played the same exact role again in Samuel Goldwyn's 1946 Danny Kaye remake The Kid from Brooklyn. Taking full advantage of his boxing background for atmosphere and gags, McCarey even manages to re-work one of his favorite mix-up in hats routines for Lloyd and Stander to do with boxing gloves. Finally, in addition to his usual strong hand behind the camera, McCarey made an important on screen contribution to this picture. According to Harold Lloyd the director provided the whinnying of the baby horse during shooting, and did it so convincingly and so on point in the timing that it was left in the finished film.

Steve Massa

MAKE WAY FOR TOMORROW

USA, 1937 Regia: Leo McCarey

■ T. it.: *Cupo tramonto*. Sog.: dal romanzo *Years Are So Long* di Josephine Lawrence e dalla pièce omonima di Helen e Nolan Leary. Scen.: Viña Delmar. F.: William C. Mellor. M.: LeRoy Stone. Scgf.: Hans Dreier, Bernard Herzbrun. Mus.: Boris Morros. Int.: Victor Moore (Barkley Cooper), Beulah Bondi (Lucy Cooper), Fay Bainter (Anita Cooper), Thomas Mitchell

(George Cooper), Maurice Moscovitch (Max Rubens), Minna Gombell (Nellie Chase), Porter Hall (Harvey Chase). Prod.: Paramount Pictures ■ 35 mm. D.: 91'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Universal Pictures

È celebre la frase pronunciata da McCarey quando accettò l'Oscar per la regia di *The Awful Truth*: "Grazie, ma me l'avete dato per il film sbagliato". Si riferiva, naturalmente, all'altro suo film del 1937, *Make Way for Tomorrow*, un tale fiasco al botteghino che la Paramount non gli aveva rinnovato il contratto. Se oggi quel film è considerato uno dei suoi migliori, è comunque difficile scegliere tra *Make Way for Tomorrow* e *The Awful Truth*: si tratta di due opere ugualmente intense, personali e rivoluzionarie sullo stesso tema (la santità del matrimonio, nel senso religioso del termine), girate con la stessa libertà di improvvisazione eppure situate su piani emotivi completamente diversi.

Se *The Awful Truth* esplode di gioia per un amore che viene messo alla prova e si dimostra trionfante, *Make Way for Tomorrow* è, per citare Jacques Lourcelles, "il capolavoro del cinema della crudeltà, che nell'intensità quasi insopportabile delle sue sequenze finali supera le opere migliori dei più grandi specialisti del genere (come, per esempio, Buñuel)". Storia di un'anziana coppia, interpretata da Victor Moore e Beulah Bondi, la cui vita di sacrifici compiuti per il bene reciproco e per amore dei figli conduce a una brutale separazione finale, il film immagina il profondo, sistematico fallimento della rete di relazioni che tiene insieme l'universo di McCarey: una rete che inizia con la coppia romantica, si estende alla famiglia, agli amici e alla comunità elevandosi fino alla gloria della democrazia e poi allo splendore di un Dio benevolo anche se disperatamente distante. Con *Make Way for Tomorrow* McCarey osa porsi la domanda che ogni grande artista prima o poi deve affrontare: e se le sue



Make Way for Tomorrow

convinzioni più profonde fossero sbagliate? Per McCarey, il regista 'sociale' per eccellenza, ecco l'orribile verità: sapere che l'uomo nasce solo, e solo è destinato a morire.

Dave Kehr

Accepting his Oscar for directing The Awful Truth, McCarey famously told the members of the Academy, "Thanks, but you gave it to me for the wrong picture". McCarey was, of course, referring to his other film of 1937, Make Way

for Tomorrow, a film that had failed so resoundingly at the box office that Paramount declined to renew his contract. If, today, the film is acknowledged as one of McCarey's greatest achievements, one is still hard pressed to choose between it and The Awful Truth – here are two equally profound, equally personal and equally revolutionary films on the same subject (the sanctity of marriage, considered in the full religious sense of the term), shot with the same deep sense of improvisatory freedom, yet situated on

entirely different emotional levels. Where *The Awful Truth* explodes with the joy of love tested and proved triumphant, *Make Way for Tomorrow* is, in the words of Jacques Lourcelles, "the masterpiece of the cinema of cruelty, surpassing, in the almost unbearable intensity of its closing sequences, the best work of the greatest specialists of the genre (including, for example, Buñuel)". The story of an elderly couple, played by Victor Moore and Beulah Bondi, whose lifetime of sacrifice for their children (and each other) results in their final, brutal separation, the film imagines the utter, systematic failure of the network of relationships that binds together McCarey's universe – a network that begins with

the romantic couple, extends through family, friends and community, pointing upward to the glory of democratic government, and finally to the splendor of a benevolent, if frustratingly distant, God above all. With *Make Way for Tomorrow*, McCarey dares to ask himself the question that every great artist must confront: what if his most deeply held beliefs are wrong? For McCarey, the most supremely social of filmmakers, here is the most awful truth: the knowledge that man is born alone, and that alone he will die.

Dave Kehr

THE AWFUL TRUTH

USA, 1937 Regia: Leo McCarey

■ T. it.: *L'orribile verità*. Sog.: dalla pièce omonima di Arthur Richman. Scen.: Viña Delmar. F.: Joseph Walker. M.: Al Clark. Scgf.: Lionel Banks, Stephen Goosson. Mus.: Ben Oakland, Milton Drake, George Parrish. Int.: Irene Dunne (Lucy Warriner), Cary Grant (Jerry Warriner), Ralph Bellamy (Daniel Leeson), Alexander D'Arcy (Armand Duvalle), Cecil Cunningham (zia Patsy), Molly Lamont (Barbara Vance), Esther Dale (Mrs. Leeson), Joyce Compton (Dixie Belle Lee). Prod.: Leo McCarey per Columbia Pictures Corporation ■ 35mm. D.: 91'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia



The Awful Truth

Entrambi da poco licenziati dalla Paramount, nel 1937 Leo McCarey e Cary Grant si ritrovarono a collaborare con la Columbia Pictures, studios di serie B specializzati in western e polizieschi ai quali capitava di produrre film di serie A, come fu, quell'anno, *Lost Horizon* di Frank Capra, produzione di punta della Columbia. Secondo il capo della Columbia, Harry Cohn, *The Awful Truth* partì con qualche ambizione: ai due reduci della Paramount furono affiancati Irene Dunne (appena candidata all'Oscar per la sua prima commedia, *Theodora Goes Wild*, prodotta sempre dalla Columbia nel 1936) e Ralph Bellamy, robusta spalla degli studios, per quella che sarebbe stata la terza versione cinematografica di una commedia di Broadway del 1922 scritta da Arthur Richman.

McCarey cestinò subito il testo per ricorrere alle tecniche di improvvisazione che aveva iniziato a sviluppare all'epoca del muto. La leggenda narra che la prima scena dovesse essere un duetto tra Dunne, che aveva studiato canto, e Bellamy, che aveva assicurato a McCarey di essere stonato come una campana. Il risultato fu una versione martoriata di *Home on the Range* che finì dritta nel film e resta uno dei suoi momenti migliori. La lavorazione continuò senza una sceneggiatura vera e propria, con grande orrore dell'insicuro Grant, del quale si disse che avesse offerto 5.000 dollari per uscire dalla produzione (McCarey alzò l'offerta a 10.000, che Cohn saggiamente rifiutò).

Nonostante la comicità scoppiettante, il film tratta in maniera fondamentalmente seria un tema cruciale per McCarey: le relazioni possono nascere dall'attrazione ma devono essere messe alla prova da difficoltà e ribaltamenti prima di conquistare la sacralità del matrimonio. Per Jerry e Lucy Warriner, i newyorkesi pericolosamente sofisticati che iniziano il film sull'orlo del divorzio e lo finiscono con una seconda luna di miele, *The Awful Truth* è



Love Affair

una sorta di calvario comico, un cammino verso la redenzione lastricato di dolorosa ilarità.

Dave Kehr

*Both freshly fired by Paramount, Leo McCarey and Cary Grant found themselves freelancing in 1937 for Columbia Pictures, a Poverty Row studio that specialized in westerns and crime films but took the occasional plunge on an A picture – such as Columbia's prestige production for that year, Frank Capra's *Lost Horizon*. For studio chief Harry Cohn, *The Awful Truth* appears to have begun as a sort of A-effort, pairing the two Paramount rejects with Irene Dunne (who had just earned an Oscar nomination for her first comedy, Columbia's 1936 *Theodora Goes Wild*) and the studio's stalwart straight man, Ralph Bellamy, for what would be the third film based on a 1922 Broadway play by Arthur Richman.*

McCarey immediately junked the text, and jumped into the project using the improvisatory techniques he had begun to develop in silent comedy. Legend has it that the first scene to be shot was a duet

*between Dunne, a trained singer, and Bellamy, who assured McCarey that he couldn't carry a tune in a basket. The result, a spur-of-the-moment assassination of *Home on the Range*, went directly into the final film, and remains one of the movie's highlights. Shooting continued without a finalized script, much to the horror of the insecure Grant, who is said to have offered Cohn \$5,000 to buy himself out of the project (McCarey raised the offer to \$10,000, which Cohn wisely declined).*

*For all of the film's ebullient comedy, it remains a fundamentally serious treatment of a central theme in McCarey's work – that relationships may be born of spontaneous attraction, but must be tested through hardship and reversals before they achieve the sacred status of marriage. For Jerry and Lucy Warriner, the dangerously sophisticated New Yorkers who begin the film on the brink of divorce and end it on their second honeymoon, *The Awful Truth* is a kind of comic calvary, a road to redemption paved with painful hilarity.*

Dave Kehr

LOVE AFFAIR

USA, 1939 Regia: Leo McCarey

■ T. it.: *Un grande amore*. Sog.: Mildred Cram, Leo McCarey. Scen.: Delmer Daves, Donald Ogden Stewart. F.: Rudolph Maté. M.: Edward Dmytryk, George Hively. Scgf.: Van Nest Polglase. Mus.: Roy Webb. Int.: Irene Dunne (Terry), Charles Boyer (Michel), Maria Ouspenskaya (la nonna), Lee Bowman (Kenneth Bradley), Maurice Moscovitch (Maurice Cobert), Del Henderson (il direttore della caffetteria), Lloyd Ingraham (il dottore), Tom Dugan (l'ubriaco), Joan Leslie (il cacciatore di autografi). Prod.: RKO Radio Pictures ■ 35mm. Bn. D.: 88'. Versione inglese / *English version* ■ Da: The Museum of Modern Art, New York ■ Restaurato da The Museum of Modern Art, con il supporto di The Film Foundation / *Preserved by The Museum of Modern Art with support from The Film Foundation*

Film cruciale nella carriera di McCarey, *Love Affair* completa la trilogia del matrimonio iniziata da *Make Way for Tomorrow* e *The Awful Truth* e introduce le tematiche spirituali che informeranno la grande trilogia religiosa degli anni Quaranta, *Going My Way*, *The Bells of St. Mary's* e *Good Sam*. Dio, vistosamente assente da *Make Way* (una divinità benevola potrebbe forse permettere a una coppia amorevole e solidale di soffrire così tanto e di finire annientata?), è presente ovunque in *Love Affair*, anche se sotto varie forme, dalla pia nonna (Maria Ouspenskaya) che benedice l'improbabile coppia formata dal nipote donnaiolo (Charles Boyer) e dalla cantante americana (Irene Dunne) incontrata su una nave da crociera, all'ubriaco (Tom Dugan) che arranca sotto il peso di un abete natalizio e risolve Boyer dallo scoramento in un punto cruciale della trama. Ma soprattutto (e letteralmente) torreggia l'immensa sagoma dell'Empire State Building, "la cosa più vicina al Paradiso che abbiamo a New York", dove i due innamorati, separati da sei mesi per mettere alla prova la solidità

del loro legame, si sono dati appuntamento. Rivelando un'eleganza visiva più in sintonia con il cinema di Frank Borzage che con lo stile realistico e diretto di McCarey, il film usa l'edificio come un'immagine ricorrente che esprime lontananza e inaccessibilità (appare tra le nuvole, o si riflette nella vetrina di un negozio) e insieme promette ordine e serenità, una potenza superiore che veglia sui personaggi e li guida verso il coronamento finale. Difficile immaginare che questo film dalla costruzione perfetta, con il suo equilibrio di commedia e melodramma e il suo naturale progredire verso la grandezza spirituale attraverso una serie di incidenti apparentemente banali, sia stato sottoposto a una frettolosa riscrittura (da parte di Delmer Daves e Donald Ogden Stewart) subito dopo l'inizio delle riprese, quando il governo francese ebbe da ridire sul personaggio 'dissoluto' di Boyer sostenendo che avrebbe potuto compromettere l'amicizia franco-americana alla vigilia della guerra. Diversamente da Cary Grant, Boyer accolse con entusiasmo il gusto di McCarey per l'improvvisazione, e *Love Affair* rimase il suo film preferito tra quelli girati a Hollywood.

Dave Kehr

A pivotal film in McCarey's career, Love Affair both completes the trilogy on marriage begun by Make Way for Tomorrow and The Awful Truth, and introduces the spiritual themes that will shape McCarey's great religious trilogy of the 1940s, Going My Way, The Bells of St. Mary's and Good Sam. God, so conspicuously absent from Make Way (how could any benign deity allow this loving, fully committed couple to suffer so mightily and finally be destroyed?), is everywhere present in Love Affair, though in various disguises, from the saintly old woman (Maria Ouspenskaya) who gives her blessings to the unlikely couple formed by her playboy grandson (Charles Boyer) and the American nightclub singer (Irene Dunne) whom he has met aboard an ocean liner, to the

drunk wrestling with a Christmas tree (Tom Dugan) who rouses Boyer from a fog of despondency at a crucial moment in the plot. Above all (literally) towers the immense figure of the Empire State Building, "the nearest thing to Heaven we have in New York", where the two lovers, having separated for six months to test the validity of their union), are to be reunited. With a visual flair more akin to the work of Frank Borzage than McCarey's usual, straightforwardly realist style, the film makes of the building a recurring image of remoteness and inaccessibility (it appears out of a cloud, or reflected in a window pane) at the same time it is a promise of ultimate order and serenity, of a higher power watching over the characters and guiding them to fulfillment.

It is hard to imagine that this perfectly constructed film, with its balance of comedy and melodrama, its casual progression toward spiritual grandeur through a series of seemingly trivial incidents, had to be hastily rewritten (by Delmer Daves and Donald Ogden Stewart) shortly after shooting began, when the French government objected to Boyer's 'loose' character on the grounds that it would endanger French-American friendship on the eve of the war. Unlike Cary Grant, Boyer enthusiastically participated in McCarey's improvisational methods, and Love Affair remained Boyer's favorite among his Hollywood films.

Dave Kehr

GOING MY WAY

USA, 1944, Regia: Leo McCarey

■ T. it.: *La mia via*. Sog.: Leo McCarey. Scen.: Frank Butler, Frank Cavett. F.: Lionel Lindon. M.: LeRoy Stone. Scgf.: Hans Dreier, William Flannery. Mus.: Robert Emmett Dolan. Int.: Bing Crosby (padre O'Malley), Barry Fitzgerald (padre Fitzgibbon), Risè Stevens (Genevieve Linden), Frank McHugh (padre O'Dowd), Gene Lockhart (Ted Haines Sr.), William Frawley (Max),

James Brown (Ted Haines Jr.), Porter Hall (Mr. Belknap), Fortunio Bonanova (Tommaso Bozanni), Eily Malyon (Mrs. Carmody). Prod.: Paramount Pictures
■ 35mm. Bn. D.: 126'. Versione inglese / English version ■ Da BFI - National Archive

Going My Way potrebbe essere il titolo di molti film di McCarey, i cui eroi comici sono sempre alla ricerca di compagni di viaggio in un universo instabile. "Going my way?" ("Fa la mia stessa strada?"), chiedeva già in un paio d'occasioni Irene Dunne a Charles Boyer in *Love Affair*. Questa volta però la 'strada' ha una sfumatura chiaramente dogmatica. McCarey, cattolico, per la prima volta introduce i suoi sentimenti religiosi in un film: c'è un passaggio netto dalla relativa spensieratezza dei film precedenti a una riflessione più strutturata, passaggio forse motivato da un grave incidente stradale occorso al regista nel 1940 e dai tragici eventi della Seconda guerra mondiale. Anche se c'erano già state alcune avvisaglie in *Make Way for Tomorrow*, *Love Affair* e *Once Upon a Honeymoon* (1942), in *Going My Way* il tono si fa decisamente più didattico. Ciò detto, McCarey tratta ancora con una notevole levità le questioni religiose, concentrandosi soprattutto sul dualismo tra vecchio e nuovo nel rapporto tra padre O'Malley e padre Fitzgibbon. Con l'eccezione di Spencer Tracy in *San Francisco* (1936) e in *La città dei ragazzi* (1938), i preti ritratti sullo schermo appaiono generalmente scialbi o bigotti, ma McCarey ricorre al riconoscibile senso dell'umorismo e alla presenza disinvoltata di Bing Crosby per umanizzare lo stereotipo, e si spinge perfino ad attribuire al personaggio una passata relazione romantica con la cantante d'opera interpretata da Risë Stevens: scelta un po' audace per quei tempi. Crosby e Fitzgerald entrano in una sintonia comica molto combattiva, e i due personaggi sono entrambi basati su veri sacerdoti: padre Eugene O'Malley di Chicago e un certo monsignor Conneally di Santa Monica.



Going My Way

Al pari di John Ford, McCarey non ha paura dei sentimenti, e questo film ha momenti di esplicito sentimentalismo, ma il regista e il cast riescono magistralmente a evitare la stucchevolezza. *Going My Way* fu un trionfo al botteghino, guadagnò sei milioni di dollari e nel 1945 fece incetta di Oscar (per il film, la regia, l'attore protagonista, l'attore non protagonista, la sceneggiatura e la migliore canzone), successo straordinario per un film che aveva preoccupato la produzione a causa del suo contenuto religioso. *Going My Way* contiene più musica degli altri film di McCarey – dalle melodie originali a classici come *Silent Night* e *Ave Maria*. Se, come si dice, il sogno irrealizzato del regista era quello di scrivere canzoni, con Crosby ebbe almeno l'opportunità di lanciare successi come *Going My Way*, *Too-Ra-Loo-Ra-Loo-Ra* e soprattutto *Swinging on a Star*.

Steve Massa

Going My Way could have been the title of many of McCarey's pictures as his comic heroes were always looking for like-minded companionship in an unstable universe. Irene Dunne even

asks it of Charles Boyer a couple of time in Love Affair. But this time the 'way' has a distinctly dogmatic bent. Having been a long-time devout Roman Catholic, McCarey, for the first time, starts to put his religious feelings on film. Perhaps brought to the fore by his near-fatal car accident in 1940 and the events of World War II, there's a definite shift from his relatively carefree earlier work to a more purposeful examination of issues and ideology. Although there were rumblings of this in Make Way for Tomorrow, Love Affair, and Once Upon a Honeymoon (1942), in Going My Way he gets instructional. That said, he still treads fairly lightly on the real Catholic issues, focusing mainly on the old versus new relationship of Fathers O'Malley and Fitzgibbon. Outside of Spencer Tracy in San Francisco (1936) and Boys Town (1938) most movie portrayals of men of the cloth were generally either anemic or sanctimonious, but McCarey makes great use of Bing Crosby's well-established humor and casual screen image to humanize the stereotype, and even goes further by providing the character with a back story of a former romantic relationship with Risë Stevens'



The Bells of St. Mary's

opera singer, which was a bit daring for the day. Crosby and Fitzgerald have a great combative comic chemistry together, and each character was based on real priests – father Eugene O'Malley of Chicago and a Monsignor Conneally from Santa Monica.

Like John Ford, McCarey was not afraid of sentiment, and there's some full-frontal sentimentality in the film, but the director and cast masterfully avoid anything that could be mawkish. The picture was a huge box office success, taking in six million dollars, and it swept the 1945 Academy Awards taking Best Picture, Best Director, Best Actor, Best Supporting Actor, Best Screenplay, and Best Song – very impressive for a film the studio was nervous about producing because of its religious content. The picture

has more music than any other McCarey outing – from tunes written for the film to standards like Silent Night and Ave Maria. It's said that one of the director's unrealized goals was to be a popular songwriter, but with Crosby as his star he at least had the opportunity to introduce hits such as Going My Way, Too-Ra-Loo-Ra-Loo-Ra, and particularly Swinging on a Star.

Steve Massa

THE BELLS OF ST. MARY'S

USA, 1945 Regia: Leo McCarey

■ T. it.: *Le campane di Santa Maria*. Sog.: Leo McCarey. Scen.: Dudley Nichols. F.: George Barnes. M.: Harry Marker. Scgf:

William Flannery, Albert D'Agostino. Mus.: Robert Emmett Dolan. Int.: Bing Crosby (padre O'Malley), Ingrid Bergman (suor Mary Benedict), Henry Travers (Horace P. Bogardus), William Gargan (Joe Gallagher), Ruth Donnelly (suor Michael), Joan Carroll (Patsy Gallagher), Martha Sleeper (Mary Gallagher), Rhys Williams (dottor McKay), Una O'Connor (Mrs. Breen). Prod.: Leo McCarey per Rainbow Productions ■ DCP 4K. Bn. D.: 126'. Versione inglese / *English version*
 ■ Da Paramount Pictures ■ Première del restauro digitale in 4K realizzato da Paramount Archives. Scansionato in 4K (nel formato originale 1.37:1) su scanner Scanity dal negativo 35mm originale nitrato e da un interpositivo nitrato 35mm. I titoli di testa sono stati restaurati da una copia 35mm internegativo proveniente da

BFI. Scansione, restauro immagine e color correction eseguiti presso Technicolor. Restauro audio presso Audio Mechanics / *Première of the 4K restored version by the Paramount Archives. Scanned in 4K (in its original aspect ratio of 1.37:1) on the Scanity film scanner from the 35mm nitrate original negative and 35mm nitrate finegrain. The original main title sequence was restored using a 35mm dupe negative graciously loaned by the British Film Institute. Scanning, picture restoration and color correction were performed by Technicolor. Audio restoration was performed by Audio Mechanics*

Se la coppia è il cuore della produzione artistica di McCarey, quel cuore è pericolosamente assente in *Going My Way*, storia di un prete celibe. Anche per *The Bells of St. Mary's* (1945), seguito del fortunatissimo *Going My Way*, il celibato è un potenziale punto critico. Stavolta però il regista ha trovato il modo di ritornare alla coppia senza violare la santità dei voti pronunciati dai suoi personaggi. Padre O'Malley trova infatti una compagna in suor Mary Benedict, che ha le seducenti forme di Ingrid Bergman, quando viene assegnato a una scalagnata parrocchia dove suor Benedict è madre superiora e dirige una scuola per bambini bisognosi.

Uniti da un rapporto bonario e scanzonato, padre O'Malley e suor Benedict rappresentano quasi in tutti i sensi le glorie del matrimonio. Li accomunano la fede, l'amore per la musica e per i bambini e gli elevati propositi. Ma senza il sesso a sigillare il vincolo (e McCarey è tra i registi americani più sfacciatamente erotici, come dimostrano *The Awful Truth* e *Good Sam*), il loro rapporto deve sopravvivere a un livello puramente spirituale, in quella che è forse la più severa delle tante prove imposte da McCarey ai suoi innamorati.

Narrato attraverso una serie di episodi apparentemente indipendenti (Jacques Lourcelles ha giustamente paragonato la struttura del film ai grani di

un rosario), *The Bells of St. Mary's* descrive un cattolicesimo terrestre, pragmatico, nel quale porgere l'altra guancia non è sempre la strategia migliore (tanto che perfino le suore devono imparare a tirare di boxe) e Dio mostra il suo volto non nelle diafane astrazioni di *Bernadette* di Henry King (uscito l'anno prima), ma nei sorrisi dei bambini e nel mutamento d'animo di un vecchio spietato (Henry Travers). Padre O'Malley e suor Benedict non potranno mai unirsi carnalmente ma conquistano la comunione spirituale, superbamente descritta da McCarey in un momento culminante tra i più straggenti.

Dave Kehr

If the couple is the center of McCarey's art, that center was dangerously absent in Going My Way, the story of a celibate priest. Celibacy may still be the sticking point of McCarey's 1945 sequel to the immensely successful Going My Way, but in The Bells of St. Mary's the filmmaker has found a way to return to the couple without violating the sanctity of his characters' vows. In effect, Father O'Malley finds a mate, in the alluring form of Ingrid Bergman's Sister Mary Benedict, when he is assigned to the run-down, inner-city convent where she is the mother superior and head of the parochial school that serves the disadvantaged children of the neighborhood. In almost every way, Father O'Malley and Sister Benedict represent the glories of marriage, McCarey-style, profoundly united as they are through their easygoing, bantering relationship; their shared taste for music and delight in children; their sense of a higher power and a greater purpose. But without sex to seal the deal (and McCarey remains one of the most unabashedly erotic of American filmmakers, as represented in The Awful Truth and Good Sam), their relationship must survive on purely spiritual terms – perhaps the strictest of the many tests McCarey imposes on his lovers. Told through an extended series of seemingly independent episodes (Jacques

Lourcelles has aptly likened the film's structure to the beads of a rosary), The Bells of St. Mary's describes a worldly, pragmatic Catholicism, in which turning the other cheek isn't always the best strategy (and even nuns must learn to box) and God shows his face, not through the gauzy abstractions of Henry King's The Song of Bernadette (released the previous year), but through the smiles of children and the change of heart worked in the bosom of a flinty old man (Henry Travers). If Father O'Malley and Sister Benedict can never be united in the flesh, they do earn their union in spirit – a union superbly depicted by McCarey in one of his most heart-rending climaxes.

Dave Kehr

GOOD SAM

USA, 1948 Regia: Leo McCarey

■ T. it.: *Il buon samaritano*. Sog.: Leo McCarey, John Klorer. Scen.: Ken Englund. F.: George Barnes. M.: James McKay. Scgf.: John B. Goodman. Mus.: Robert Emmett Dolan. Int.: Gary Cooper (Sam Clayton), Ann Sheridan (Lu Clayton), Ray Collins (reverendo Daniels), Edmund Lowe (H.C. Borden), Joan Lorrington (Shirley Mae), Clinton Sundberg (Nelson), Minerva Urecal (Mrs. Nelson), Louise Beavers (Chloe), Ruth Roman (Ruthie), William Frawley (Tom). Prod.: Rainbow Productions ■ 35mm. Bn. D.: 115'. Versione inglese / *English version* ■ Da: UCLA Film and Television Archive per concessione di Paramount Pictures

Good Sam è l'ultimo dei film religiosi di McCarey e forse il più tormentato. Anch'esso si articola in una serie di episodi vagamente collegati tra loro e incentrati sulle difficoltà e le tribolazioni di una di quelle famiglie della classe media che stavano cominciando a definire l'America del dopoguerra (e che di lì a poco sarebbero state riflesse dalle commedie televisive). *Good Sam* è abitato da zone d'ombra come il quasi contemporaneo *La vita è*



Good Sam

meravigliosa di Frank Capra, compresa una vigilia di Natale che sorprende il virtuoso eroe al verde e ubriaco mentre contempla il suicidio.

Considerato il più affine a McCarey tra tutti i suoi protagonisti, Sam Clayton (Gary Cooper) è un buon samaritano moderno, il quale scopre che seguire il codice della carità cristiana nel 1948 significa esporsi a un esercito di scroconci e parassiti pronti ad approfittare della generosità altrui. Tocca a sua moglie Lu (una Ann Sheridan affettuosa, femminile e pratica) tenere in piedi la famiglia, almeno finché Sam

non decide di dar via i soldi destinati all'acquisto della casa tanto sognata. Il film pone un problema insolubile – è possibile vivere una 'vita buona' nel mondo di oggi? – e fatica a trovare una giusta conclusione. McCarey girò e visionò diversi finali prima di scegliere quello che conosciamo: una lunga e divagante sequenza che comprende un misto 'alla McCarey' di bevute, cantate in compagnia e strisciante spiritualità (sotto forma di una banda dell'Esercito della Salvezza) e conduce a un momento culminante in cui le risate si mischiano alle lacrime.

NB: Esiste una versione del film sostanzialmente diversa e della durata di 130 minuti che lascia molto più spazio al talento di McCarey per l'improvvisazione. In essa figura una magnifica scena in cui la famiglia è intenta a guardare film di famiglia e accenna un gioco a ripiglino, e un flashback in cui Lu racconta il suo primo incontro con Sam. Possiamo solo sperare che questa versione venga un giorno restaurata e resa disponibile per la proiezione.

Dave Kehr

Good Sam is the last of McCarey's religious films, and perhaps the most troubled. Another series of loosely linked episodes, centered on the trials and tribulations of a middle-class, suburban family of the type that was coming to define postwar America (and soon, postwar American television comedy), Good Sam has corners as grim and shadowy as Frank Capra's nearly contemporaneous It's a Wonderful Life, including a Christmas Eve climax that finds the saintly hero broke, drunk, and contemplating suicide.

Said to be the closest of McCarey's protagonists to his own personality, Sam Clayton (Gary Cooper) is a modern day Good Samaritan, who discovers that living by a code of Christian charity in the world of 1948 is to invite an endless parade of freeloaders and deadbeats to take advantage of his generosity. It's up to his wife, Lu (Ann Sheridan, warm, womanly and practical) to keep their household functioning, up to the point where Sam gives away the down payment on the dream house she's been yearning for. Just as the film poses an irresolvable question – is it possible to live a good life in the world as we know it? – so does the film have difficulty reaching resolution. McCarey shot and tested several different endings before settling on the climax as we have it – an extended, meandering sequence that involves a McCareyesque mixture of heavy drinking, group singing and stealth spirituality (in the form of a marching Salvation Army band), leading up to a definitive laughing-through-tears moment.

NB: A substantially different, 130 minute cut of the film also exists, which gives much freer play to McCarey's improvisational genius. Included are a magnificent sequence in which the family watches home movies and attempts a game of jacks, and a flashback in which Lu explains how she and Sam met. One can only hope that this version will someday be restored and made available for public screening.

Dave Kehr

YOU CAN CHANGE THE WORLD

USA, 1950 Regia: Leo McCarey

■ Int.: Padre James G. Keller, Eddie 'Rochester' Anderson, Jack Benny, Ann Blyth, Bing Crosby, Paul Douglas, Irene Dunne, William Holden, Bob Hope, Loretta Young (se stessi). Prod.: William Perlberg per Christopher Films ■ 16mm. Bn. D.: 27'. Versione inglese / English version ■ Da: UCLA Film & Television Archive

Padre James G. Keller era un carismatico prete cattolico il cui messaggio incentrato sulla responsabilità personale e sull'America quale nazione fondata su principi giudaico-cristiani ebbe una straordinaria risonanza nei primi anni della Guerra fredda come risposta del 'conservatorismo compassionevole' al comunismo. Il sacerdote, che sapeva fare un buon uso dei mezzi di comunicazione, ebbe molti seguaci nella comunità religiosa di Hollywood. Tra questi c'era anche McCarey, che apparentemente lo considerava una versione in carne e ossa di padre O'Malley, il protagonista di *Going My Way*. Questo intrigante film di una trentina di minuti, prodotto da William Perlberg (*Bernadette*) per l'organizzazione benefica di padre Keller, The Christophers, fu distribuito gratuitamente per la televisione e il teatro, e rappresenta la risposta di principio di McCarey alla 'paura rossa': davanti a un improbabile gruppo di celebrità riunite a casa di Jack Benny, il buon padre espone il proprio metodo per liberare l'America dal pregiudizio razziale e religioso ed eliminare la povertà per mezzo di gesti individuali (come in *Good Sam*) più che attraverso una radicale redistribuzione della ricchezza. Nel 1947 McCarey aveva testimoniato davanti alla Commissione per le attività antiamericane, rifiutandosi però di 'fare i nomi' in base a un principio eminentemente democratico: benché il Partito Comunista fosse l'agente malevolo di un governo straniero, l'appartenenza a un partito non era illegale. Il film

fa da pendant a *My Son John* del 1952, proiettato a Il Cinema Ritrovato nel 2006. Questa è una rara copia integrale che comprende la canzone *Early American* nell'interpretazione di Bing Crosby.

Dave Kehr

Father James G. Keller was a charismatic Catholic priest whose message of personal responsibility for social justice and of America as a nation founded on Judeo-Christian principles found surprising resonance in the early years of the Cold War, as a "compassionate conservative" response to Communism. The media-savvy priest attracted many followers among Hollywood's religious community, including McCarey, who apparently saw him as a real-life version of Going My Way's Father O'Malley. This intriguing 30-minute film, produced by William Perlberg (The Song of Bernadette) for Father Keller's charity, The Christophers, was distributed without charge for television and theatrical showings, and represents McCarey's principled response to the Red Scare: before an unlikely group of celebrities gathered in Jack Benny's home, the good father lays out his method for achieving an America free of racial and religious prejudice, where poverty will be eliminated by individual acts of kindness (as in Good Sam) rather than a radical redistribution of wealth. McCarey had testified before the House Un-American Activities Committee in 1947, but declined to 'name names' on the eminently democratic grounds that, while the Communist Party was clearly a malignant agent of a foreign government, party membership was not against the law. A fascinating companion piece to McCarey's 1952 My Son John, shown in Il Cinema Ritrovato in 2006. This is a rare, uncut print which includes Bing Crosby's performance of the song Early American.

Dave Kehr



LA BELLA GIOVENTÙ RENATO CASTELLANI

Beautiful Youth. Renato Castellani

Programma a cura di / Programme curated by **Emiliano Morreale**
Note di / Notes by **Emiliano Morreale e Miguel Marías**

“Castellani è uno che non arrivi mai a conoscerlo davvero”: così la sceneggiatrice e sua amica Suso Cecchi d'Amico. Troppo spesso identificato con la stagione del calligrafismo o quella del neorealismo rosa, ossia con il ‘prima’ esitante e il ‘dopo’ degenerare della grande stagione del dopoguerra, Renato Castellani è uno dei registi più affascinanti, e meglio invecchiati, del cinema italiano tra anni Quaranta e Cinquanta. Ma l'attenzione della critica nei suoi confronti è stata episodica e saltuaria, senza veri studi approfonditi nemmeno in Italia. Castellani esordisce giovanissimo con le opere forse più radicali e conseguenti della scuola cosiddetta ‘calligrafica’. *Un colpo di pistola* (1942) e *Zazà* (1943) sono film in costume di sontuosa messa in scena, di struggimento e di morte, e *La donna della montagna* un tipico mélo claustrofobico, realizzato a cavallo tra la caduta del fascismo e la Liberazione.

Il suo gusto squisito scopre nel dopoguerra gli ambienti contemporanei e popolari, e Castellani diventa il cantore di una nuova gioventù, di un'innocenza quasi al di là del bene e del male. Fortemente erotizzati dal suo sguardo, i corpi maschili e femminili segnano una via non ideologica, sensuale e sottilmente estetizzante, del neorealismo. Dopo lo straordinario esito della trilogia popolare (*Sotto il sole di Roma*, 1948; *È primavera...*, 1950; *Due soldi di speranza*, 1952, Palma d'oro a Cannes ex aequo con l'*Otello* di Welles), Castellani vincerà il Leone d'oro con un adattamento di *Romeo e Giulietta*, uno dei suoi film meno interessanti, nell'anno della battaglia tra *La strada* e *Senso*. E questo certo non lo aiuterà nei suoi rapporti con la critica. A proposito di *Due soldi di speranza* Pietro Germi scrisse: “*Due soldi di speranza* è il più bel film fatto in Italia. È profondamente ingiusto che i critici si siano dimenticati di Castellani. È una responsabilità della critica”. Maurizio Grande considera il film un “pilastro portante nella analisi della posizione e del ruolo della famiglia nel cinema italiano di un decennio (1950-1960)”.

Ma la seconda metà del decennio vede ancora due notevoli opere di Castellani: *I sogni nel cassetto* (1957), finissimo ultimo ritratto di giovani alle soglie del boom, e un *prison movie* al femminile in cui trionfa Anna Magnani (*Nella città l'inferno*, 1959). Riscoperto solo di recente, invece, il valore di un film come *Il brigante* (1961), nel quale il suo cinema si rinnova profondamente. Negli anni Sessanta, Castellani è una figura sempre più fuori posto. E così, come molti altri (da Blasetti a Cottafavi a Soldati) si dedicherà alla televisione: le sue biografie di *Leonardo da Vinci* (1971) o di *Giuseppe Verdi* (1983) sono oggi da leggere in parallelo e in contrapposizione con quelle di Roberto Rossellini, come modello di spettacolo didattico per le masse.

Emiliano Morreale

“Castellani is someone you'll never truly get to know”, according to screenwriter and friend Suso Cecchi d'Amico. All too often identified with the calligrafismo movement or pink neorealism, or rather with the hesitant “before” and the degenerate “after” of the great postwar period era, Renato Castellani is one of the most intriguing directors of Italian cinema of the 1940s and 50s, and one that has aged the best. However, the attention paid to him by critics has been sketchy and sporadic, with no real in-depth studies, even in Italy. Castellani made his debut at a very young age with perhaps his most radical works, in line with the so-called calligrafismo school. *Un colpo di pistola* (1942) and *Zazà* (1943) are lavish period dramas of longing and death, and *La donna della montagna* is a typical claustrophobic melodrama made between the fall of fascism and Italy's liberation.

In the postwar period Castellani's polished style turned to contemporary and working-class contexts, and he became the bard of a new generation and of an innocence almost beyond good and evil. Male and female figures, highly eroticized in his perspective, point to a non-ideological, sensual and subtly aesthetic form of neorealism. Following the extraordinary success of his popular trilogy (*Sotto il sole di Roma*, 1948; *È primavera...*, 1950; *Due soldi di speranza*, 1952, joint winner of the Palme d'Or at Cannes with *Othello* by Welles), Castellani would go on to win the Leone d'oro with an adaptation of *Romeo e Giulietta*, one of his least interesting films, in the year of the battle between *La strada* and *Senso*. And this certainly would not help his relationship with the critics. On *Due soldi di speranza*, Pietro Germi wrote: “*Due soldi di speranza* is the greatest film made in Italy. It is deeply unfair that critics have forgotten about Castellani. It is a failing of criticism”. Maurizio Grande considers the film a “cornerstone in the analysis of the position and role of the family in Italian cinema in one decade (1950-1960)”.

But there are two other notable works by Castellani in the second half of the decade: *I sogni nel cassetto* (1957), a very accurate portrait of youth at the threshold of the boom, and a female prison movie in which Anna Magnani triumphs (*Nella città l'inferno*, 1959). Rediscovered only recently, on the other hand, is the value of the film *Il brigante* (1961), in which his cinema changes profoundly. In the 60s, Castellani seems increasingly out of place. And so, like many others (from Blasetti to Cottafavi and Soldati), he devoted himself to television: his biopics on Leonardo da Vinci (1971) and Giuseppe Verdi (1983) should be seen in parallel and in contrast with those of Roberto Rossellini as a model for educational entertainment for the masses.

Emiliano Morreale

UN COLPO DI PISTOLA

Italia, 1942 Regia: Renato Castellani

■ T. int.: *A Pistol Shot*. Sog.: dal racconto omonimo di Aleksandr Puškin. Scen.: Mario Bonfantini, Renato Castellani, Corrado Pavolini, Mario Soldati, Alberto Moravia. F.: Massimo Terzano. M.: Mario Serandrei. Scgf.: Nicola Benois, Gastone Medin. Mus.: Vincenzo Tommasini. Int.: Assia Noris (Mascia), Fosco Giachetti (Andrea Anickoff), Antonio Centa (Sergio Drutzky), Rubi Dalma (la contessa Giulia), Renato Cialente (Gerardo de Valmont), Mimi Dugini (Antonietta), Emilio Petacci (il notaio), Anna Capodaglio (Maria Nicolajevna, la governante), Agnese Dubbini (Dora, la locandiera), Ugo Sasso (Tommaso, il marito di Dora). Prod.: Lux Film ■ 35 mm. D.: 91'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC - Cinoteca Nazionale

Adattamento piuttosto libero e creativo del breve (sedici pagine) racconto di Puškin, questo primo film di Castellani appare curatissimo ed estremamente controllato: furono certamente tali qualità a valere al regista la definizione di 'calligrafico', condanna inflitta anche a Mario Soldati (che era tra gli sceneggiatori) e ad altri registi molto competenti, quasi che possedere una buona calligrafia fosse qualcosa di negativo... Film di una ricchezza straordinaria, tanto più se si tiene conto che fu realizzato durante la Seconda guerra mondiale, e magnifica ricostruzione della Russia e dell'Ucraina negli anni Trenta dell'Ottocento, *Un colpo di pistola* ha nel cast il proprio punto debole: Fosco Giachetti trasforma il suo chiuso e riservato Andrea in un personaggio privo di senso dell'umorismo, mentre il suo amico divenuto nemico mortale, Sergio (interpretato da Antonio Centa), risulta troppo fatuo, e non sembra probabile che ci si possa innamorare della bella ma fredda (e stucchevolmente ritrosa) Assia Noris nel ruolo di Masha... Tuttavia *Un colpo di pistola* è un film notevolmente riuscito, soprattutto per un as-



Un colpo di pistola

soluto esordiente e in particolare nella sequenza introduttiva, che precede la narrazione in flashback e che nulla deve a Puškin.

Miguel Marías

Stavo lavorando con Blasetti alla *Corona di ferro*, prodotto dalla Lux. Oltre ad esserne aiuto regista, avevo scritto il soggetto e collaborato alla sceneggiatura. Libero Solaroli, che era un mio grande amico, mi domandò se conoscevo la novella *Un colpo di pistola* di Puškin. Non la conoscevo. Mi affrettai a comprare il libro e a leggerlo. La novella mi piacque moltissimo, tanto che quella notte restai sveglio nella mia stanzetta (abitavo in via Flaminia) e di getto scrissi gran parte del soggetto. Due giorni dopo, portai il soggetto alla Lux. E pochissimi giorni dopo mi chiamò l'ingegner Gatti, direttore della produzione, per dirmi che la società aveva intenzione di realizzare il film. Quando *Un colpo di pistola* venne proiettato, fui accusato di calligrafismo e

di freddezza. Rivedendolo, mi sembra proprio che si sia trattato di una calunnia. Non era e non è affatto freddo. Calligrafico? Il film fu girato di proposito un po' in punta di penna, all'insegna dell'eleganza. Di questo passo, facendo i debiti paragoni, si può accusare di calligrafismo anche Flaubert. Nella sostanza, poi, il film è tutt'altro che freddo, perché è un lungo tergiversare sull'amicizia tra due uomini. La donna gioca un po' come uno specchio.

Renato Castellani, *Quattro soggetti*, Centro Cattolico Cinematografico, Roma 1983

A rather freewheeling and inventive adaptation of Puškin's very short (16 pages) tale, this incredibly controlled and efficiently crafted first film by Castellani must no doubt be the source of his being labelled 'calligraphist', which is the typical damnation befallen on Mario Soldati (one of the screenwriters) and other very competent filmmakers, as if having

a good handwriting could be something bad... Astonishingly rich and luxuriant for a film made during the Second World War, with an impressive reconstruction of Russia and Ukraine during the 1830s, Un colpo di pistola fails in the acting department: Fosco Giachetti turns his Andrea into an humorless character, while his friend turned arch-enemy Sergio (as played by Antonio Centa) seems quite silly, and who could fall in love with beautiful but cold (and annoyingly coy) Assia Noris as Masha... Anyhow, Un colpo di pistola is a very impressive success, in particular for a complete newcomer, and very strikingly in the first, introductory sequence, before the flashback narration starts, which owes nothing to Puškin.

Miguel Marías

I was working with Blasetti on La corona di ferro produced by Lux. Aside from being assistant director, I had written the scenario and worked on the screenplay. Libero Solaroli, who was a great friend of mine, asked me if I was familiar with Puškin's novella The Shot. I wasn't. I quickly got the book and read it. I liked the novella a lot, so much that I stayed awake that night in my little room (I was living in Via Flaminia) and wrote non-stop most of the scenario. Two days later I took it to Lux. Just a few days later I received a call from Gatti, the production manager, telling me the company wanted to make the film.

When Un colpo di pistola was screened, I was criticized for formalism and being cold. Seeing it again, I think it is pure slander. It was not cold at all. Formal? The film was shot on purpose in a studied way, in the name of elegance. At this rate, making comparisons where due, we could accuse even Flaubert of formalism. In substance, the film is anything but cold because it is a long mulling over the friendship between two men. The woman functions a bit like a mirror.

Renato Castellani, Quattro soggetti, Centro Cattolico Cinematografico, Rome, 1983

SOTTO IL SOLE DI ROMA

Italia, 1948 Regia: Renato Castellani

■ T. int.: *Under the Sun of Rome*. Sog.: Renato Castellani, Fausto Tozzi. Scen.: Renato Castellani, Sergio Amidei, Emilio Cecchi, Ettore Margadonna, Fausto Tozzi. F.: Domenico Scala. Scgf.: Dario Cecchi. Mus.: Nino Rota. Int.: Oscar Blando (Ciro), Francesco Golisano (Geppo), Liliana Mancini (Iris), Alberto Sordi (Fernando), Gisella Monaldi (Tosca), Alfredo Locatelli (Nerone), Ennio Fabeni (Bruno), Luigi Valentini (Romoletto), Omero Paoloni (Coccolone). Prod.: Universalcine ■ 35mm. D.: 100'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

Il soggetto di *Sotto il sole di Roma* è una cinquantina di pagine, nelle quali il filo conduttore è dato dall'amicizia tra due ragazzi. Uno rappresenta la fanciullezza che non vuole morire, il Peter Pan che non vuole crescere; l'altro è l'amico che conduce una vita normale. C'è una ragazzina del quartiere, e anche una tardona presa di peso dalla realtà... Castellani porta il soggetto a De Laurentiis, la risposta è deludente: "A Castellà, ma che cosa vuol fare lei con queste storie di ragazzetti zozzi? Guardi il successo che ha avuto Freda con *Aquila nera*. Faccia un bel film d'avventure". Castellani non si scoraggia. La sceneggiatura viene scritta in fretta, con l'aiuto di Sergio Amidei. La vicenda è presentata in soggettiva, attraverso gli occhi di *Ciro*, per cui tutto è motivo di spasso e beffa, persino i rischi della guerra; la voce fuori campo è qui usata, per la prima volta, non come espediente narrativo che si sovrappone dall'esterno, ma come elemento costitutivo della storia. Si gira con attori 'presi dalla strada', tranne Alberto Sordi che viene dal varietà. Il film sarà poi doppiato dagli stessi ragazzi, con una certa fatica. Andrà a Venezia. Non si spera una grande affermazione: invece la proiezione si trasforma in un evento di grande partecipazione, e il successo si ripete nelle sale.

Sergio Trasatti, *Renato Castellani*, La Nuova Italia, Firenze 1984

Ancora troppo melodrammatico nell'elaborata e fatalistica orchestrazione di tragiche coincidenze abbastanza macchinose (ne soffrono soprattutto le sequenze finali) che coinvolgono un gruppo di adolescenti durante l'estate del 1943 e dopo la liberazione di Roma (costringendoli a diventare adulti e responsabili in seguito alla morte dei loro genitori), *Sotto il sole di Roma*, primo decisivo passo nella transizione tra stilizzazione e realismo, ci colpisce oggi per il fatto che Castellani sembra in esso preannunciare con più di un decennio di anticipo molti elementi cruciali dei primi film diretti da Pier Paolo Pasolini, *Accattone* (1961) e *Mamma Roma* (1962). Le scene emotivamente più lievi, girate senza la pesantezza che caratterizza i momenti più drammatici, mettono in risalto una freschezza che nel 1948 dovette apparire inedita, in quello che fu forse visto come un nuovo capitolo delle avventure dei ragazzini di *Roma città aperta* (1945), vissute però da personaggi un po' più grandi.

Miguel Marías

*The scenario of Sotto il sole di Roma is fifty pages in which the common thread is the friendship between two boys. One represents youth that does not want to die, Peter Pan who does not want to grow up; the other is the friend who leads a normal life. There is a girl in the neighborhood, and a woman past her prime directly taken from reality... Castellani showed the scenario to De Laurentiis, but his answer was disappointing: "Oh Castellà, what do you want to do with these stories about filthy kids? Look at how successful Freda was with Aquila nera. Make a nice adventure film". Castellani did not give up. The screenplay was written quickly with the help of Sergio Amidei. The story was presented from the point of view of *Ciro* so that everything, even the dangers of war, are a source of amusement and mockery; voiceover is used here for the first time not as a narrative device that overlaps from outside but as integral element of the story. The actors were taken from the*



Sotto il sole di Roma

street', except for Alberto Sordi who worked in variety entertainment. The film was then dubbed by the same kids with some difficulty. It went to Venice. No one hoped for a grand result: instead the screening was vastly attended, and the same success was had in theaters.

Sergio Trasatti, Renato Castellani, La Nuova Italia, Firenze 1984

Still too heavily melodramatic in its elaborate, fatalistic arrangement of quite contrived tragic coincidences – most damagingly in the ending sequences –, which increasingly entrap a group of teenagers during the summer of 1943 and after the liberation of Rome (as they age and become forcibly responsible after the death of their parents), Sotto il sole di Roma, a first decisive step from stylization towards realism, strikes most today for Castellani seems to have foreshadowed, more than a decade before, a lot of things which were at the core of Pier Paolo Pasolini's first features as a director, Accattone (1961) and Mamma Roma (1962). The emotionally lighter scenes, which are never half as heavily handled as the more dramatic ones, still

shine today with a freshness that must have looked quite new in 1948, perhaps as a new chapter in the adventures of the boys in Roma città aperta, just a bit older now (1945).

Miguel Marías

DUE SOLDI DI SPERANZA

Italia, 1952 Regia: Renato Castellani

■ T. int.: *Two Cents Worth of Hope*. Sog.: Renato Castellani, Ettore Margadonna. Scen.: Renato Castellani, Titina De Filippo. F.: Arturo Gallea. M.: Jolanda Benvenuti. Mus.: Alessandro Cicognini. Int.: Maria Fiore (Carmela), Vincenzo Musolino (Antonio), Filomena Russo (madre di Antonio), Luigi Astarita (padre di Carmela), Luigi Barone (sacerdote), Carmela Cirillo (Giulia), Felicita Lettieri (signora Artu), Gina Mascetti (Flora Angelini), Alfonso del Sorbo (sacrestano), Tommaso Balzano (Luigi Bellomo). Prod.: Sandro Ghenzi per Universalcine ■ 35 mm. D.: 100'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC – Cineteca Nazionale

Nel giro di dieci anni, dal 1947 al 1957, Castellani gira quattro film eccellenti. Da *Sotto il sole di Roma* (1947) ed *È primavera...* (1949) fino a *I sogni nel cassetto* (1957), Castellani fu grande (ma anche prima era bravo). Il migliore è per me – ma tutti mi sembrano divertenti, emozionanti, commoventi – *Due soldi di speranza* (1951), sintesi esplosiva e quasi miracolosa di una possibile evoluzione 'naturale' del neorealismo nella direzione di storie meno melodrammatiche e 'socialmente rilevanti', con protagonisti giovani (e questo è forse il motivo della sua intatta freschezza), e che anticipa l'insolita 'opera prima' di Jacques Rozier, *Adieu Philippine* (1962). Come spesso accade in film dall'aria improvvisata, molto liberi e interpretati da attori non professionisti, buona parte dell'attrattiva deriva dal successo nella scelta di questi ultimi. La scoperta di Maria Fiore, che sarebbe diventata una grande attrice, senza però più raggiungere l'incanto e l'intensità mostrati in questo film, è decisiva, perché la macchina da presa è rapita dal suo fascino e lei non pare frapporre alcun 'metodo' tra sé e l'obiettivo.

Due soldi di speranza si distingue anche per il suo sguardo affettuosamente critico e commosso su personaggi la cui innocenza non è mai ingenua o prefabbricata, che si sentono dei sopravvissuti ansiosi di vivere, in un contesto che non permette loro di farlo secondo i propri desideri, ma all'interno d'un orizzonte modesto e grazie a una certa astuzia. *Due soldi di speranza* anticipa la prima nouvelle vague francese (Godard nel 1963 dichiarò di essere un grande ammiratore di questo film) e mostra quello che vuole ricordare quel passaggio sublime delle *Histoire(s) du Cinéma* in cui Godard usa la canzone di Riccardo Cocciante *Nostra lingua italiana* per rendere il suo più caloroso omaggio a quel cinema.

Miguel Marías

Due soldi di speranza racconta un rustico idillio napoletano che non sarebbe dispiaciuto a Salvatore Di Giacomo. In un borgo sulle falde del Vesuvio il giovane Antonio cerca invano lavoro per far campare se stesso, la madre e quattro sorelle. Carmela, figlia di un piccolo possidente danaroso e avaro, si innamora di lui e con la caparbia passionale delle donne meridionali, si ficca in testa di diventarne la moglie. Ma la disperata povertà di Antonio impedisce le nozze: il padre di Carmela non vuol sentirne parlare. Siamo ad un passo davvero dalla pittura di genere e dal fondale per macchiette partenopee, ma non vi cadiamo mai. Castellani [si impadronisce] di alcuni dei caratteri distintivi dell'incantevole civiltà del golfo di Napoli: la castità idilliaca dei rapporti d'amore, l'ingegnosa e spensierata filosofia dell' 'arrangiarsi', il gusto teatrale e quasi greco per la vita in piazza e nella strada, la ricchezza del cuore rigogliosa nonostante la miseria del vivere quotidiano. Alberto Moravia, *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, a cura di Alberto Pezzotta, Anna Gilardelli, Bompiani Overlook, Milano 2010

Within the space of a decade, from 1947 to 1957, Castellani shot at least four excellent films. From Sotto il sole di Roma (1947) and È primavera... (1949) to I sogni nel cassetto (1957), Castellani was great in this period (but even before that he was good). For me, the best – but all seem fun and exciting, brilliant and moving to me – is Due soldi di speranza (1951), an explosive and almost miraculous synthesis of a possible 'natural' evolution of neorealism in the direction of less melodramatic and 'socially relevant' stories with young protagonists (possibly the reason why they have remained fresh) and that pre-empted Jacques Rozier's unusual 'debut', Adieu Philippine (1962). As often happens in loose improvised films with amateur actors, a significant part of their appeal comes from the successful choice of the latter. The discovery of Maria Fiore – who went on to become



Due soldi di speranza

a successful actress without, however, repeating the magic and intensity shown in this film – was crucial; the camera was won over by her charm, and she does not put any 'method' between her and the lens.

Due soldi di speranza also stands out for its moving critical view of the characters whose innocence is never naive or fabricated, who feel like survivors eager to live in a context that does not allow them to do as they wish but within modest constraints and thanks to a certain shrewdness. Due soldi di speranza predates the first French New Wave (Godard claimed to be a great admirer of this film in 1963) and demonstrates what is expressed in that sublime passage of Histoire(s) du Cinéma in which Godard uses Riccardo Cocciante's song, Nostra lingua italiana, to pay his warmest respects.

Miguel Marias

Due soldi di speranza is a rustic Neapolitan idyll that Salvatore Di Giacomo

would have liked. In a village on the slopes of Vesuvius young Antonio looks in vain for work to support himself, his mother and four sisters. Carmela, the daughter of a wealthy but miserly landowner, falls in love with him, and, with the passionate stubbornness of southern women, she decides she is going to be his wife. Antonio's poverty hinders the wedding: Carmela's father won't hear of it. We are one step from genre painting and a backdrop for Neapolitan caricatures, but we never make the plunge. Castellani [seizes] some of the distinctive features of the enchanting culture of the Gulf of Naples: the idyllic purity of love relationships, the ingenious and carefree philosophy of getting by, the theatrical, almost Greek love of life in the piazza and on the street, the generosity of heart despite the poverty of everyday life. Alberto Moravia, Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990, edited by Alberto Pezzotta, Anna Gilardelli, Bompiani Overlook, Milano 2010



I sogni nel cassetto

I SOGNI NEL CASSETTO

Italia-Francia, 1957

Regia: Renato Castellani

■ T. int.: *Dreams in a Drawer*. Sog.: dal romanzo omonimo di Adriana Chiaromonte. Scen.: Renato Castellani. F.: Leonida Barboni. M.: Jolanda Benvenuti. Mus.: Roman Vlad. Int.: Lea Massari (Lucia Moretti), Enrico Pagani (Mario Bonnelli), Lilla Brignone (madre di Lucia), Sergio Tofano (padre di Lucia), Carlo D'Angelo, Cosetta Greco (Lina), Paolo Tilche, Guglielmo Inglese (il professore di neurologia), Guido Celano (il medico). Prod.: Rizzoli Film, Francinex ■ 35mm. D.: 90' (finale alternativo: 13'). Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC - Cinoteca Nazionale

“Il fatto che nel 1954, alla Mostra di Venezia, il suo Shakespeare (*Giulietta e Romeo*) venga preferito al Camillo Boito di Visconti (*Senso*) marca per qualche tempo, in negativo, le sorti critiche di Castellani. Che ci riprova con i suoi giovani in *I sogni nel cassetto* (questa volta sono di turno una deliziosa Lea Massari e l'efficace Enrico Pagani, campioncino di pallacanestro), titolo emblematico quanto mai. È quasi un successo, tra adesione del commosso pubblico e tenerezza del plot non disgiunta da belle notazioni civili e sociali. A conclusione del decennio (1947-1957), si potrebbe sostenere che nessun altro regista ha saputo raccontare come Castellani ‘la dolce ala della giovinezza’ dell'Italia

del dopoguerra, che vuole riprendere a vivere ed è spinta da un'energia vitale che sembra tuttavia progressivamente esaurirsi” (Lorenzo Pellizzari).

Due studenti universitari, lui di medicina e lei di chimica, si innamorano e si sposano contro il parere dei genitori: poi lui ottiene un posto da medico, e la coppia guarda al futuro. Ispirato alle vicende del fratello di Castellani, e girato a Pavia, è, ricorda il regista, “la prima storia nel cinema italiano che racconta di due giovani che si ribellano alle leggi della società e tagliano i ponti con la famiglia”. In un momento di crisi e di passaggio del cinema italiano, dopo il neorealismo e prima della grande stagione degli anni Sessanta, Castellani

torna sui suoi amati personaggi di giovani, stavolta piccolo-borghesi, e li vede crescere e integrarsi. Ne risulta “il vero e proprio rovesciamento dell’assolato, lieto mondo primaverile che dianzi era stato suo. Lavorato con l’elegante signorilità, con l’impeccabile precisione di un maestro orafo dello schermo, questo film singolare e tristissimo insinua quasi inavvertitamente i presagi di morte nello sviluppo di un dolce, accattivante idillio” (Vittorio Spinazzola). Secondo Paolo Mereghetti, “uno dei film migliori e meno compresi” del regista.

Angelo Rizzoli, rilevato il film dal produttore Sandro Ghenzi, impose a Castellani di sostituire il finale del film con un *happy ending*. Castellani girò il secondo finale, ma poi Rizzoli preferì la conclusione originale. In questa occasione verrà proiettato anche il rarissimo finale alternativo, conservato alla Cineteca Nazionale.

Emiliano Morreale

“The fact that at the Venice Film Festival in 1954 his Shakespeare (Giulietta e Romeo) was preferred over Visconti’s Camillo Boito (Senso) was for a time a negative influence on Castellani’s fate with critics. He tried again with his young characters in I sogni nel cassetto (this time around with a delightful Lea Massari and an effective Enrico Pagani, a basketball champion), a symbolic title if there ever was one. It was almost a success, with the devotion of moved audiences and an endearing plot with admirable civil and social considerations. At the end of the decade (1947-1957), it could be said that no director other than Castellani knew how to portray ‘the sweet bird of youth’ of postwar Italy that wanted to start living again and was driven by a vital force that seems, nevertheless, to gradually fade” (Lorenzo Pellizzari).

Two university students, one studying medicine and the other chemistry, fall in love and get married against the wishes of their parents: then he gets a job as a doctor, and the pair look to the future. Inspired by the story of Castellani’s

brother and shot in Pavia, it is, recalls the director, “the first story in Italian cinema that centers on two young people who rebel against the laws of society and cut all ties with their families”. In a moment of crisis and transition for Italian film, after neorealism and before the great era of the 1960s, Castellani goes back to his beloved characters of young people, this time the petite bourgeoisie, and follows them as they grow up and integrate. The result is “the real reversal of the sunny, happy springtime world that had just been his. Worked with stylish elegance, with the faultless precision of a master craftsman of the screen, this unique and sad film almost inadvertently slips in omens of death in the development of a sweet, captivating idyll” (Vittorio Spinazzola). According to Paolo Mereghetti, it is “one of the best and least understood films” made by the director. After lifting the film from producer Sandro Ghenzi, Angelo Rizzoli forced Castellani to replace the end of the film with a happy ending. Castellani shot a second ending, but in the end Rizzoli preferred the original. On this occasion, this very rare alternative ending, preserved at the Cineteca Nazionale, will also be screened.
Emiliano Morreale

NELLA CITTÀ L'INFERNO (director's cut)

Italia-Francia, 1958

Regia: Renato Castellani

■ Sog.: dal romanzo *Via delle Mantellate* di Isa Mari. Scen.: Suso Cecchi d'Amico, Renato Castellani. F.: Leonida Barboni. M.: Jolanda Benvenuti. Scgf.: Ottavio Scotti. Mus.: Roman Vlad. Int.: Anna Magnani (Egle), Giulietta Masina (Lina), Cristina Gajoni (Marietta), Renato Salvatori (Piero), Saro Urzi (il maresciallo), Umberto Spadaro (il direttore del carcere), Alberto Sordi (Antonio 'Adone'), Anita Durante (Assunta). Prod.: Giuseppe Amato per Riama Film, Francinex ■ 35 mm. D.: 104'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

Tratto da un romanzo-verità, *Via delle Mantellate* di Isa Mari, e basato su un'attenta documentazione della sceneggiatrice Suso Cecchi d'Amico, questo film costituisce una parentesi di crudo realismo nell'opera di Castellani, alle prese con un'una galleria di personaggi femminili in un carcere romano: Egle (Magnani), prostituta incallita; Lina (Masina), servetta spaurita accusata ingiustamente; Marietta (Gaioni), ragazzina già pentita e innamorata di un ragazzo che vede dalla finestra. Egle insegna a Lina come farsi furba, ma verrà a sua volta trasformata da Marietta. Uno scontro di stili di recitazione tra Giulietta Masina e un'Anna Magnani che spadroneggia, attorniate da attrici non professioniste, tra cui alcune autentiche ex detenute. La copia della Cineteca Nazionale, molto diversa da quella che circola in televisione e in Dvd, mostra il montaggio originale voluto dal regista, con alcune sequenze in più e un ordine delle scene, specie nella parte finale, molto differente.

Emiliano Morreale

Con il criterio di sempre Castellani comincia a cercare vere carcerate per affidare loro le parti del film. Il produttore esecutivo, Peppino Amato, insorge e gli dice: “Ti do Anna Magnani”. Davanti a questa ipotesi il regista fa buon viso a cattivo gioco, e accetta l'ipotesi divistica. “In più – continua Amato – ti ci metto l'altro Oscar italiano, Giulietta Masina”. Così – ricorderà Castellani – “Anna Magnani entrò nel film con la voracità di un leone”. Due o tre personaggi furono interamente assorbiti nella sua parte, e ne venne fuori quel personaggio straordinario che è Egle. Scritta per lei e su di lei, la parte le si adatta in modo incredibile: d'altronde, Suso Cecchi d'Amico è grande amica dell'attrice e la conosce perfettamente: le battute che mette in bocca a Egle sono le vere battute di Anna Magnani. Film 'd'attrici' più che film 'd'autore', *Nella città l'inferno* resta però un film tipico nell'opera di Castellani per il sa-



Nella città l'inferno

piante uso del ritmo narrativo. In un film sul disordine fisico e morale, tutto è perfettamente in ordine.

Sergio Trasatti, Renato Castellani, La Nuova Italia, Firenze 1984

Adapted from a non-fiction novel, Isa Mari's Via delle Mantellate, and based on screenwriter Suso Cecchi d'Amico's meticulous documentation, this film is Castellani's digression into raw realism here he contends with an ensemble of female characters in a Roman prison: Egle (Magnani), a hardened prostitute; Lina (Masina), a wrongly convicted, frightened maid; Marietta (Gaioni), a

remorseful girl in love with a boy she sees from a window. Under Egle's direction Lina wises up, but she is also transformed by Marietta. A clash between the acting styles of Giulietta Masina and a domineering Anna Magnani ("she came onto the film with the voracity of a lion", said Castellani), surrounded by amateur actresses, including actual ex-prisoners. The Cineteca Nazionale's copy, which is quite different from the one found on television and Dvd, contains the director's original cut with several additional sequences and a very different scene order, especially in the last part.

Emiliano Morreale

With his usual standard, Castellani started looking for real prisoners for parts in the film. Executive producer Peppino Amato stepped in and said: "I'll give you Anna Magnani". When dealt this possibility, the director made the best of a bad situation and accepted the starry terms. "And", continued Amato, "I'll give you the other Italian Oscar winner, Giulietta Masina". Later Castellani would say, "Anna Magnani came onto the film with the voracity of a lion". Two or three characters were rolled up into her part, and the result was the extraordinary character Egle. Written especially for her, the part fit her perfectly: moreover, Suso Cecchi d'Amico was a

good friend of the actress and knew her inside and out: the lines she wrote for Egle are the actual words of Anna Magnani. More an actresses' film than a filmmaker's film, Nella città l'inferno is nevertheless characteristic of Castellani's work for its skilled narrative rhythm. In a film about physical and moral disorder, everything is perfectly in order.

Sergio Trasatti, Renato Castellani, *La Nuova Italia*, Florence 1984

IL BRIGANTE

Italia, 1961 Regia: Renato Castellani

■ T. int.: *The Brigand*. Sog.: dal romanzo omonimo di Giuseppe Berto. Scen.: Renato Castellani. F.: Armando Nannuzzi. M.: Jolanda Benvenuti. Mus.: Nino Rota. Int.: Adelmo Di Fraia (Michele Rende), Francesco Seminario (Nino Stigliano), Serena Vergano (Miliella, sorella di Nino), Anna Filippini (Giulia Ricadi), Giovanni Basile (appuntato Fimiani), Elena Gestito (madre di Nino), Francesco Mascaro (Bovone), Angela Sirianni (nonna di Nino), Salvatore Moscianese (don Francesco), Renato Terra (Carmelo). Prod.: Cineriz, Rizzoli Film ■ DCP. D.: 180'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale ■ Restaurato in 2K nel 2012 da CSC - Cineteca Nazionale in collaborazione con ASAC (Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia) presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire dal negativo camera originale (messo a disposizione dall'attuale avente diritti Medusa Film, tagliato per la distribuzione dopo la proiezione alla Mostra di Venezia nel 1961) e dalla copia integrale dell'ASAC, dalla quale sono state recuperate le parti mancanti del negativo (34 minuti circa) / *Restored in 2K in 2012 by CSC - Cineteca Nazionale in collaboration of the ASAC (Archivio Storico delle Arti Contemporanee of the Venice Biennale) at l'Immagine Ritrovata laboratory using the original camera negative (provided by current right holder Medusa Film, shortened for distribution after the screening at the*

1961 Venice Film Festival) and the complete copy from the ASAC, which includes the sections missing from the negative (an additional 34 minutes)

Ispirato a un episodio di cronaca realmente accaduto in Calabria alla fine della Seconda guerra mondiale, racconta la storia del giovane Michele Rende, diventato bandito suo malgrado perché ingiustamente incolpato di aver commesso un omicidio. Tratto dall'omonimo romanzo di Giuseppe Berto, è "il primo apprezzabile film contadino fatto in Italia" (Lino Micciché). La copia dell'archivio ASAC è l'unica traccia della versione più lunga del film, tagliata dal produttore dopo la Mostra di Venezia per ragioni commerciali. I minuti in più sono oltre trenta. "Il brigante è un titolo spartiacque nella carriera di Renato Castellani. Alle spalle ha una lavorazione lunga e faticosa, con dieci mesi di riprese in una Calabria disagiata, come sottolinea i cronisti. In concorso nel 1961 alla XXII Mostra di Venezia, vince solo il premio Fipresci. Esce nelle sale a metà settembre, in una versione più breve: 143 minuti contro 180. Dalla rassegna stampa dell'epoca, Castellani appare consenziente con il taglio di oltre mezz'ora: d'altronde è un'operazione da cui *Il brigante* non esce certo sfigurato. Infatti vengono minuziosamente limate le singole sequenze, ma non viene tolto alcun blocco narrativo. Con il suo insuccesso (335 milioni contro un costo preventivato di 265), il film però compromette la carriera del regista, che negli anni Sessanta ripiega spesso su lavori di commissione, prima di ritrovare prestigio nelle produzioni televisive a partire da *Vita di Leonardo* (1971). *Il brigante* all'epoca ottiene recensioni rispettose, mai entusiaste e quasi mai feroci, anche quando sono limitative: dopo tutto Castellani gode del rispetto dovuto a chi ha vinto il Leone d'oro sette anni prima. Ma gli storici in seguito ne parlano raramente. Di fatto è un film che in seguito non è più stato visto, com-

plice anche la rarità dei passaggi televisivi e l'assenza di qualunque edizione homevideo" (Alberto Pezzotta).

Emiliano Morreale

Inspired by an event that actually happened in Calabria at the end of the Second World War, the film tells the story of young Michele Rende who becomes an outlaw in spite of himself because unfairly accused of murder. Adapted from Giuseppe Berto's novel of the same name, it is "the first appreciable peasant film made in Italy" (Lino Micciché). The ASAC archive's copy is the only trace of the longer version of the film, which the producer cut after the Venice Film Festival for commercial reasons. There are over thirty extra minutes. "Il brigante is a watershed work in Renato Castellani's career. It was a long and arduous process with ten months of shooting in a troubled Calabria, as emphasized by reporters. In the running in 1961 at the XXII Venice Film Festival, it only won the FIPRESCI award. It came out in theaters in mid-September but in a shorter version: 143 minutes against 180. According to press from the time, Castellani appears to have consented to the cut of over thirty minutes: it was also an edit that did not disfigure Il brigante. In fact, individual sequences are meticulously honed, and no entire section of the narrative is removed. Due to its failure (335 million against a budget of 265 million), the film compromised the director's career. In the 1960s Castellani often resorted to commission work before finding success again in television productions with Vita di Leonardo (1971). Il brigante at the time received respectful reviews, not enthusiastic and almost never caustic, even when summary: after all Castellani enjoyed the due respect of someone who had won the Golden Lion seven years before. But historians spoke rarely of him thereafter. In fact, it was a film that was not seen again, which was partially due to it rarely appearing in television and no homevideo edition ever being made of it" (Alberto Pezzotta).

Emiliano Morreale

RARITÀ DAL CINEMA ITALIANO DEL DOPOGUERRA

Post War Italian Rarities

Programma a cura di / *Programme curated by* **Andrea Meneghelli**
Note di / *Notes by* **Andrea Meneghelli, Fulvio Baglivi e Roberto Chiesi**

‘Rarità’ è un termine vago e soggettivo. In questa sezione, approfittando della ricchezza del cinema italiano, che ci permette ancora ampi margini di esplorazione, lo decliniamo in quattro forme.

1. Cortometraggi dei primi anni Cinquanta, da lungo tempo invisibili, girati, prodotti o interpretati da grandi nomi del cinema e dello spettacolo italiano (Zurlini, Blasetti, Maselli, Manfredi, De Sica e Zavattini...), restaurati a partire da materiali su supporto infiammabile. Si tratta di un programma formato da sei film che presentano profonde difformità di stili, temi e ispirazioni, ma che ci confermano appieno come la sensibilità di un autore possa esprimersi pienamente e compiutamente anche nel cinema corto.

2. Un lungometraggio uscito nelle sale in una forma lontana dalle intenzioni del regista, e qui riproposto in una ricostruzione che si vuole avvicinare il più possibile a quell’originale perduto che il pubblico non ha mai potuto vedere. Stiamo parlando del magnifico *L’amore povero*, uno dei pochi lungometraggi di un regista che ci è molto caro, Raffaele Andreassi, al quale abbiamo già dedicato un piccolo omaggio nel festival di tre anni fa. Il film uscì nel 1963, con scarso successo, in una versione rimaneggiata a cui era stato appiccicato il titolo pruriginoso *I piaceri proibiti*.

3. Lavori di personalità che non troverete in nessun libro di cinema, vale a dire i sorprendenti 16mm e Super8 girati coi pazienti dal professor Gustavo Gamna, direttore dell’Ospedale psichiatrico di Collegno, capaci di superare ampiamente la stretta documentazione per porsi come autentici viaggi nella schizofrenia.

4. Alcuni documentari girati con abilissima mano da Gian Luigi Polidoro negli anni Cinquanta, tra gli aspri paesaggi sardi, i traffici della laguna veneziana e un teatro di pupi siciliani. Oltre all’inedita bellezza dei lavori, in questo caso ci ha convinto l’unicità dei materiali a disposizione: pellicole che portavano i segni palesi di un grande investimento spettacolare (al tempo stesso CinemaScope, Ferraniacolor e quattro piste magnetiche), che riproponiamo nelle copie 35mm originali dell’epoca, le stesse che furono proiettate per la prima volta settant’anni fa.

Andrea Meneghelli

‘Rarity’ is a word that is both vague and subjective. This section will investigate the term in four ways delving into Italian cinema, which still offers us vast terrain for exploration.

1. Shorts from the early 1950s that have not been seen for years and were shot, produced or starring big names of Italian film and entertainment (Zurlini, Blasetti, Maselli, Manfredi, De Sica & Zavattini...), all restored from flammable film. This program features six films with extremely diverse styles, themes and inspiration, but they all perfectly demonstrate how a filmmaker’s vision can be fully expressed even in a short film.

*2. A feature length film that was released in theaters in a version that did not reflect the director’s intentions and is on screen here in a reconstruction as close as possible to the lost original that audiences never got to see. We are talking about the magnificent *L’amore povero*, one of the few feature films by Raffaele Andreassi, a director very dear to us and to whom we dedicated a special program three years ago. A reworked version of the film was released in 1963 with the titillating title *I piaceri proibiti* -and met with little success.*

3. Unique films you will not find in any film history book: the astonishing 16mm and Super8 footage shot with the patients of Professor Gustavo Gamna, director of the mental hospital in Collegno. They go beyond being strictly documentary, creating real journeys into the world of schizophrenia.

4. Several 1950s documentaries shot by skilful Gian Luigi Polidoro in the rugged landscape of Sardinia, among the traffic of the Venetian lagoon and of a Sicilian marionette theater. Aside from the extraordinary beauty of these films, we were also convinced by the unique quality of the materials available: films with clear signs of major spectacular impact (simultaneously using CinemaScope, Ferraniacolor and four magnetic tracks), which we are showing here in original 35mm copies, the very same ones screened for the first time seventy years ago.

Andrea Meneghelli

Leonardo Cortese, attore teatrale e cinematografico tra i più ammirati a partire dagli anni Quaranta, e saltuariamente regista, si cimenta con *Signori, chi è di scena?* in un freschissimo canovaccio a orologeria dietro le quinte di una prima al Piccolo Teatro delle Arti: in cartellone c'è *La dodicesima notte*, per la regia di Orazio Costa, uno dei nomi di punta dell'arte drammatica nazionale. Nel folto gruppo dei volti noti che occupano platea e retropalco, troviamo tra gli altri Bice Valori, Aroldo Tieri, Delia Scala, Luciana Peverelli. In particolare, possiamo ammirare la verve giovanile di Nino Manfredi, che ha sempre riconosciuto in Costa il suo maestro, e che qui si lancia in un'imitazione parodistica di Silvio d'Amico, il più autorevole dei critici drammatici, seduto in poltrona. All'inizio degli anni Cinquanta, prima di conquistarsi un posto di rilievo tra gli autori del cinema italiano, Francesco Maselli si è distinto per una produzione documentaristica di estrema sensibilità e equilibrio formale. Alcuni dei suoi corti (*Zona pericolosa*, *Bambini*) furono già oggetto di restauro da parte della Cineteca di Bologna. Recuperiamo ora *Sport minore*, che parte dai giochi di strada dei piccoli nella periferia urbana ancora segnata dalla guerra, per seguire ragazzi e ragazze che trovano una ragione di vita e un piccolo sogno di gloria nella boxe, nel calcio e nella pallacanestro dei dilettanti.

Nicolò Ferrari ha avuto una carriera registica travagliata, che è sfociata nella realizzazione di due soli lungometraggi: *Laura nuda* (1961), ritratto femminile amorale e anticonformista che gli valse grossi guai in censura e un'uscita nelle sale semiclandestina; e l'altrettanto sfortunato *Mio Mao* (1970), dove un tizio di nome Giuda cerca di rivoluzionare la Cina comuni-

sta importandovi il vizio. Con il magnifico *I bambini ci giuocano*, realizzato per l'appena costituita Fondazione Pro Juventute di don Carlo Gnocchi, con lo zampino produttivo di Vittorio De Sica e Cesare Zavattini, si interroga sui destini delle giovani vittime degli ordigni esplosi a guerra finita. Riferendosi in particolare a una sequenza in cui un gruppo di bambini gioca a calcio con un pallone a cui è attaccato un campanello, Zavattini pare abbia osservato con De Sica: "Vale come un intero nostro film neorealista". Del tutto sorprendente è il Blasetti di *Quelli che soffrono per voi...* Realizzato presso gli stabilimenti Farmitalia, che tratta un tema che oggi mette sulle barricate schieramenti contrapposti ma di cui, all'epoca, in pochissimi avevano coscienza: l'utilizzo degli animali per la sperimentazione farmacologica. Film di rara bellezza e necessaria crudeltà, che finisce per accomunare in una dissolvenza uomini e topi, ugualmente schiacciati dall'incommensurabilità delle leggi di natura.

Il compositore Mario Nascimbene, al principio degli anni Cinquanta, fondò una piccola casa di produzione cinematografica, la Meridiana, e fece muovere i primi passi a un regista poi destinato a figurare tra gli esponenti più originali del cinema d'autore italiano, Valerio Zurlini, che si cimenta in questa occasione nel documentario d'arte in Ferriniacolor: *Miniature*, girato alla Biblioteca Estense di Modena, e *Il gioiello degli Estensi*, dedicato alla quattrocentesca Bibbia di Borso d'Este.

Andrea Meneghelli

Beloved 1940s theater and film actor and occasional director Leonardo Cortese put himself to the test with Signori, chi è di scena? a fresh sketch behind the scenes of an opening night at the theater Piccolo Teatro delle Arti: the billboard advertises

The Twelfth Night with director Orazio Costa, one of the top names on the national theater scene. Among the familiar faces in the audience and backstage are Bice Valori, Aroldo Tieri, Delia Scala and Luciana Peverelli. In particular, we get to see the Nino Manfredi's youthful verve. Manfredi always acknowledged Costa as his teacher and performs here an imitation parodying Silvio d'Amico, the most influential drama critic, seated in the audience.

In the early 1950s, before becoming a prominent Italian director, Francesco Maselli made a name for himself as a highly sensitive and balanced documentary maker. Some of his documentaries (Zona pericolosa, Bambini) have already been restored by the Cineteca di Bologna. This time we worked on Sport minore, which starts out with street games of kids in a suburb still damaged by the war and then follows the lives of boys and girls who find a reason to live and a dream of glory in amateur boxing, soccer and basketball.

Nicolò Ferrari had a difficult directing career that resulted in only two feature-length films: Laura nuda (1961), an amoral and nonconformist portrait of a woman who got into trouble with censors and was released in semi-clandestine screenings; and the just as unlucky Mio Mao (1970), in which a guy named Giuda tries to revolutionize communist China through importing vice. His magnificent I bambini ci giuocano, made for Father Carlo Gnocchi's Fondazione Pro Juventute and with the production assistance of Vittorio De Sica and Cesare Zavattini, explores the fate of young bomb victims after the war. Referring to a sequence in which a group of kids play soccer with a ball with a bell attached to it, Zavattini supposedly said to De Sica: "That is worth an entire neorealist film of ours".

We see a very surprising Blasetti with Quelli che soffrono per voi... Made

at the Farmitalia facility, the film deals with what is an extremely divisive issue today but that at the time very few actually knew about: using animals in pharmacological experiments. A film of rare beauty and necessary cruelty which ends with a fade making men and mice equal under the immensity of the laws of nature.

In the early 1950s composer Mario Nascimbene founded a small film production company and encouraged the first endeavors of a director who would become one of the most original exponents of Italian cinéma d'auteur, Valerio Zurlini. Here we see Zurlini experimenting with art documentaries in Ferraniacolor: Miniature, shot at the Biblioteca Estense in Modena, and Il gioiello degli Estensi, on the fifteenth-century Borso d'Este Bible.

Andrea Meneghelli

SIGNORI, CHI   DI SCENA?

Italia, 1951 Regia: Leonardo Cortese

■ Sog., Scen.: Leonardo Cortese. F.: Carlo Nebiolo, Giuseppe Aquari. Int.: Carlo Mauri, Paolo Panelli, Orazio Costa, Antonio Crast, Nino Manfredi, Bice Valori, Silvio d'Amico, Aroldo Tieri, Delia Scala, Luciana Peverelli, Tino Buazzelli. Prod.: Leonardo Cortese, Carlo Bestetti ■ DCP. D.: 13'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato digitalmente nel 2015 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva 35mm su supporto infiammabile / *Digitally restored in 2015 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a positive 35mm nitrate print*

SPORT MINORE

Italia, 1951 Regia: Francesco Maselli

■ F.: Ubaldo Marelli. Mus.: Giovanni Fusco. Commento parlato: Gerardo Guerrieri.

Prod.: Giorgio Patara per Cittadella Film ■ DCP. D.: 11'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato digitalmente nel 2015 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva 35mm su supporto infiammabile / *Digitally restored in 2015 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a positive 35mm nitrate print*

I BAMBINI CI GIUOCANO

Italia, 1952 Regia: Nicol   Ferrari

■ F.: Pier Ludovico Pavoni. Mus.: Armando Trovaoli. Prod.: Vittorio De Sica, Cesare Zavattini per Fondazione Pro Juventute ■ DCP. D.: 11'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato digitalmente nel 2015 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva 35mm su supporto infiammabile / *Digitally restored in 2015 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a positive 35mm nitrate print*

QUELLI CHE SOFFRONO PER VOI...

Italia, 1951 Regia: Alessandro Blasetti

■ Sog.: Alessandro Blasetti. F.: Mario Damicelli. M.: Mario Serandrei. Mus.: Gino Marinuzzi jr. Prod.: Quadrifoglio film ■ DCP. D.: 11'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato digitalmente nel 2015 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva 35mm su supporto infiammabile / *Digitally restored in 2015 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a positive 35mm flammable print*

MINIATURE

Italia, 1951 Regia: Valerio Zurlini

■ F.: Giulio Gianini. Mus.: Mario Nascimbene. Commento parlato: Valerio Zurlini. Prod.: Mario Nascimbene per Meridiana Film ■ DCP. D.: 9'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato digitalmente nel 2015 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dai negativi scena e colonna 35mm su supporto infiammabile messi a disposizione da Andrea Rocco Mascitti / *Digitally restored in 2015 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a 35mm nitrate negative with sound owned by Andrea Rocco Mascitti*

IL GIOIELLO DEGLI ESTENSI

Italia, 1952 Regia: Valerio Zurlini

■ F.: Giulio Gianini. Mus.: Mario Nascimbene. Commento parlato: Valerio Zurlini. Prod.: Mario Nascimbene per Meridiana Film ■ DCP. D.: 9'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Restaurato digitalmente nel 2015 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dai negativi scena e colonna 35mm su supporto infiammabile messi a disposizione da Andrea Rocco Mascitti / *Digitally restored in 2015 by Fondazione Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a 35mm nitrate negative with sound owned by Andrea Rocco Mascitti*

L'AMORE POVERO: UN FILM MAI VISTO PRIMA L'AMORE POVERO: A FILM NEVER SEEN BEFORE

L'AMORE POVERO

Italia, 1963 Regia: Raffaele Andreassi

■ Sog.: Callisto Cosulich. Scen.: Raffaele Andreassi, Callisto Cosulich, Ottavio Jemma. F.: Giuseppe Aquari. M.: Jolanda Benvenuti. Mus.: Piero Umiliani. Prod.: Lucio Marcuzzo per Publi Italia ■ DCP, 110'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

Il soggetto originario, stampato nel novembre 1962, si chiama *Storie proibite* – dodici storie di quelle donne proibite, scritto dal solo Raffaele Andreassi, che sottolineava: “in questo film naturalmente non saranno sottolineati i lati più ovvi della prostituzione, e non saranno messi in evidenza i lati scandalistici, grevi e volgari che si presenteranno a ogni passo; sarà invece mio compito estrarre da questa densa materia i lati più poetici, più umani; perché queste donne possano in qualche modo attraverso la loro vicenda terrena e il loro dolore riscattare la loro dignità”.

L'idea fu abbracciata da Callisto Cosulich, che insieme ad Andreassi condusse un'inchiesta per le strade di Roma, intervistando prostitute, raccogliendo storie, spunti (e sputi) che andarono a formare “un grosso brogliaccio e non una vera e propria sceneggiatura” elaborato dai due con l'apporto di Ottavio Jemma.

L'accordo con la produzione, la Publi Italia di Lucio Marcuzzo, prevedeva un film-inchiesta sulla prostituzione con almeno sei storie tra quelle raccolte da Andreassi, interpretate dalle prostitute stesse o comunque da attori non professionisti. Il film si sarebbe intitolato *L'amore povero*.

Andreassi scelse gli (otto) episodi formando un “florilegio di situazioni vario e indicativo di un mondo ai margini dei sentimenti più semplici,

ma anche delle deviazioni psichiche e sessuali più frequenti”, convinto di essere riuscito a spostare “il fuoco del discorso a una particolare attenzione sull'uomo, sulle sue alterazioni psicologiche, sulle vicende che stanno dietro i suoi comportamenti”.

I produttori non furono dello stesso avviso sulla riuscita del film o quantomeno non era quello che si aspettavano perché decisero (“nonostante le violente reazioni degli autori”, a cui non fu accordata neanche la richiesta di ritirare i nomi dai titoli) di distribuire il film con il titolo truffa *I piaceri proibiti*, dopo averlo mutilato di un intero episodio, *Le metamorfosi*, e sforniciato la parte delle interviste iniziali, che chiariscono da subito l'intento ‘documentaristico’ dell'autore.

L'insuccesso garantito si rivelò anche peggiore del previsto e contribuì a segnare in negativo la carriera di Raffaele Andreassi, il quale, in silenzio

come d'abitudine, conservò una copia dell'episodio tagliato e alcuni frammenti delle interviste tagliate dalla produzione. Questo ci ha permesso, partendo da *I piaceri proibiti*, di arrivare a una copia del film *L'amore povero*, e di presentare questo florilegio delle donne e degli uomini perduti, nella forma più vicina a quella voluta dall'autore.

Fulvio Baglivi

The original story outline printed in November 1962 was titled Storie proibite – dodici storie di quelle donne proibite, written by Raffaele Andreassi who emphasized that “this film will not focus on the more obvious sides of prostitution nor on its sensationalistic, crude and vulgar qualities, which are present at every step; my job instead is to extract the more poetic and human elements from this dense material; so to a certain extent these women can reclaim their dignity through



L'amore povero

the events of their lives and their pain". The idea was embraced by Callisto Cosulich, who co-investigated with Andreassi the streets of Rome, interviewing prostitutes, gathering stories and ideas (and spit) that would go on to form "a draft and not an actual script" developed by the two with Ottavio Jemma's help.

The agreement with the production company, Lucio Marcuzzo's Publi Italia, was for a cine-investigation on prostitution with at least six of the stories put together by Andreassi performed by the prostitutes themselves or non-professional actors. The film was to be titled *L'amore povero*.

Andreassi chose the (eight) episodes creating an "anthology of various and sym-

bolic situations of a marginal world of simpler sentiments but also of the more frequent psychological and sexual deviations," convinced that he had successfully moved "the focus of the conversation onto a particular attention to man, his psychological alterations and the experiences underlying his behavior".

The producers were not of the same mind about the film's achievement or at least it was not what they had expected because they decided ("despite the violent reactions of the authors" who were even denied the right to remove their names from the credits) to distribute it with the title *I piaceri proibiti*, after butchering a whole episode, *Le metamorfosi*,

and cutting the initial interviews that clarified the filmmaker's 'documentary' intent.

Its inevitable failure ended up being worse than imagined and was a negative mark in Raffaele Andreassi's career. As was his habit, Andreassi silently held on to a copy of the butchered episode and several fragments of the interviews edited out by the production company. Armed with these and *I piaceri proibiti*, we have put together a copy of *L'amore povero* and are presenting this anthology of lost women and men that is closer to the filmmaker's original version.

Fulvio Baglivi

GUSTAVO GAMNA: IMMAGINI DELLA SCHIZOFRENIA, A PASSO RIDOTTO GUSTAVO GAMNA: IMAGES OF SCHIZOPHRENIA IN NARROW GAUGE

Gustavo Gamna non è un uomo di cinema. È stato medico, docente in psichiatria, direttore dell'ospedale psichiatrico di Collegno (quando, coi suoi tremila pazienti, era il più grande d'Italia), direttore dei servizi psichiatrici territoriali di Torino, presidente dell'ADEG (Associazione per la prevenzione e lo studio del disagio giovanile), direttore di "Annali di freniatria e Scienze affini", autore di innumerevoli monografie e saggi. Prima della sua scomparsa, ha però lasciato alla comunità terapeutica Fermata d'autobus di Torino una decina di pizze Super8 e, in misura minore, 16mm, risalenti alla fine degli anni Sessanta e all'inizio dei Settanta. Scoprirne il contenuto è stata, per noi, una di quelle sorprese che capitano raramente. Gamna usava la macchina da presa non solo per soddisfare un bisogno di documentazione, ma per costruire percorsi visionari complessi, selvaggi, mortali e vitali, quasi volesse comprendere la schizofrenia attraverso la messa in scena di un cinema schizofrenico nelle immagini, nei suoni, e nel loro accostamento. Abbiamo sele-

zionato tre dei suoi lavori. *L'Eliogabalo ritrovato* scruta i pazienti deformandone i contorni e assalendoci con suoni informi, che sembrano provenire da un alfabeto troppo profondo per essere intelligibile. *Commento per decidere* sceglie una strada apparentemente più pacata, inoltrandosi in un atelier di arteterapia, tra i disegni e le composizioni poetiche dei pazienti ("gli spicchi dell'arancia hanno la stessa curvatura dei denti"). *Metaprogetto* invece affonda in un universo smembrato e ricomposto in schegge e rifrazioni, ora idilliaco e ora infernale, molto al di là delle consolazioni del raziocinio.

Andrea Meneghelli

Gustavo Gamna was not a film man. He was a doctor, a psychiatry professor, director of the mental hospital of Collegno (when it was the largest in Italy with 3000 patients), director of psychiatric services of Turin, president of ADEG (Association for the prevention and study of youth problems), director of "Annali di freniatria e Scienze affini" and the author of numerous books and essays. Before his death, he gave the therapeutic

community Fermata d'autobus in Turin a dozen Super8 reels and some 16mm reels dating back to the late 1960s and early 1970s. Discovering their contents was for us one of those surprises that rarely happens. Gamna used the camera not only as a means of documentation but also of creating complex visionary, wild, mortal and vital journeys as if he was trying to understand schizophrenia through a schizophrenic mise-en-scène of images, sound and their juxtaposition. We have selected three of his works. L'Eliogabalo ritrovato examines patients distorting their surroundings and is loaded with sounds that seem to stem from an alphabet too internal to be intelligible. Commento per decidere is a more peaceful investigation of an art therapy workshop and patients' drawings and poems ("orange segments have the same curvature as the teeth"). Metaprogetto instead delves into a dismembered universe reassembled through fragments and refractions fluctuating between idyllic and infernal – far beyond the consolation of reason.

Andrea Meneghelli

L'ELIOGABALO RITROVATO

Italia, 1971 Regia: Gustavo Gamna,
Giuseppe Risso

■ F., M.: Giuseppe Risso. Prod.: Gierrefilm
■ 16mm. D.: 12'. Col. Versione italiana /
Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca
di Bologna

COMMENTO PER DECIDERE

Italia, 1971 Regia: Gustavo Gamna,
Giuseppe Risso

■ F.: Giuseppe Risso. M.: Giuseppe Risso.
Prod.: Gierrefilm ■ 16mm. D.: 26'. Bn.
Versione italiana / *Italian version* ■ Da:
Fondazione Cineteca di Bologna

METAPROGETTO

Italia, 196?, Regia: Gustavo Gamna

■ F.: Alberto Goffi ■ Digital Betacam. D.: 21'.
Col. Versione italiana / *Italian version* ■ Da:
Fondazione Cineteca di Bologna



L'Eliogabalo ritrovato

GIAN LUIGI POLIDORO: IL DOCUMENTARIO COME SPETTACOLO GIAN LUIGI POLIDORO: DOCUMENTARY AS ENTERTAINMENT

Regista di un pugno di lungometraggi, Gian Luigi Polidoro gode di una considerazione storiografica piuttosto sbrigativa, nonostante un Orso d'Oro a Berlino (per *Il diavolo*, 1963): “Non riuscirà mai a superare il livello del film medio con tendenze anzi più accentuate verso il prodotto di consumo che verso l'opera d'autore”, è l'epitafio che gli dedica Lino Micciché. Il suo nome è legato soprattutto ad alcune collaborazioni con Rodolfo Sonego e al progetto, per predestinazione perdente, di sfidare Fellini con una versione autonoma e concorrente del *Satyricon*. In attesa di aggiornamenti critici, possiamo intanto affermare senza ten-

tenamenti che la sua copiosa produzione documentaristica fu pregevole. Ci concentriamo qui su un quintetto coeso di cortometraggi girati per l'Astra Cinematografica – che in quegli stessi anni produce dieci magnifici documentari ‘meridionali’ di Vittorio De Seta –, con probabile partecipazione di capitali americani. In una lettera scritta a Geo Tapparelli nel gennaio 1955 (conservata nel Fondo Polidoro presso la Cineteca di Bologna), il regista si dilunga su un progetto nello Yemen e butta lì una nota promettente: “C'è una casa assai importante che in Italia ha ora una specie di esclusiva per il Cinemascope e con essa avremmo la

possibilità di girare con questo nuovo sistema. Il quale sistema si limita poi a un obiettivo supplementare, che si applica davanti a una qualsiasi macchina da presa, anche davanti a un'Arriflex”. I cinque film che proponiamo in questa sezione, nelle copie d'epoca originali 35mm, non beneficiano solo dello Scope; possono contare anche sulla brillantezza del Ferraniacolor (un sistema colore perfetto per le riprese estive in Italia ma piuttosto problematico per gli interni meno illuminati) e sulla densità sonora di una colonna a quattro piste magnetiche. Con queste premesse, c'è da aspettarsi un cinema documentario molto più attento alla

ricostruzione spettacolare che all'esattezza del dato. E così è. La Sardegna della *Corsa della rocca* e *Terra di pastori*, le isole veneziane di *Gente della laguna* e *Isole e barene*, così come il teatro dei pupi siciliani della *Spada di Orlando*, sono una festa di suoni e colori. Ma Polidoro ne esce come regista vero: capace di sensibilità pittorica raffinata, avvezzo ai grandi spazi del western, asciutto nel racconto, acuto nella scelta dei dettagli, arioso stratega dei movimenti di macchina.

Andrea Meneghelli

Director of a handful of feature films, Gian Luigi Polidoro is mentioned only briefly in film histories despite winning a Golden Bear in Berlin (for Il diavolo, 1963): "He will never create work that goes beyond being an average film tending more towards being a consumer good than a director's personal vision", wrote Lino Micciché of him. His name is especially associated with projects with Rodolfo Sonego and the making of a separate version of Satyricon to rival Fellini's. While waiting for an updated critical view, we can say without uncertainty that his copious documentaries are quality work. Here we focus on a cohesive quintet of shorts made for Astra Cinematografica — che in quegli stessi anni produce dieci magnifici documentari 'meridionali' di Vittorio De Seta —, most likely with American funding. In a letter to Geo Tapparelli in January of 1955 (kept at the Polidoro archive at the Cineteca di Bologna), the director wrote about a project in Yemen and added the promising remark: "There's a rather important production company that has licensed exclusive rights to CinemaScope in Italy. With them we would have the opportunity to shoot with this new system. The system consists of an additional lens that can be applied to any camera, even an Arriflex". The five films we are showing in this section are original 35mm period prints. They are enhanced by CinemaScope as well as by the luster of Ferraniacolor (a color system that was perfect for summer shooting in Italy but

quite problematic for darker interiors) and the dense sound of four magnetic tracks. With such a framework, it is to be expected that the documentary pays more attention to a spectacular reconstruction rather than perfectly precise information. And so it was. The Sardinia of La corsa della rocca and Terra di pastori, the Venetian islands of Gente della laguna and Isole e barene, the Sicilian marionette theater of La spada di Orlando are all a celebration of color and sound. Polidoro, however, emerges from them as a true director: gifted for sophisticated pictorial sensitivity, accustomed to the vast spaces of westerns, spare in his storytelling, perceptive in his choice of details, and a strategist of free camera movements.

Andrea Meneghelli

LA CORSA DELLA ROCCA

Italia, 1955 Regia: Gian Luigi Polidoro

■ F.: Franco Vitrotti. M.: Luciano Anconetani. Mus.: Angelo Francesco Lavagnino. Commento: Gaetano Carancini. Prod.: Astra Cinematografica ■ 35mm. L.: 310 m. D.: 11'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna. Copia d'epoca 35mm CinemaScope, Ferraniacolor a 4 piste magnetiche / 35mm vintage print made in CinemaScope, Ferraniacolor, with 4 magnetic tracks

ISOLE E BARENE

Italia, 1954 Regia: Gian Luigi Polidoro

■ F.: Antonio Schiavinotto. M.: Luciano Anconetani. Mus.: Angelo Francesco Lavagnino. Commento: Gaetano Carancini. Prod.: Astra Cinematografica ■ 35mm. L.: 280 m. D.: 10'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Copia d'epoca 35mm CinemaScope, Ferraniacolor a 4 piste magnetiche / 35mm vintage print made in CinemaScope, Ferraniacolor, with 4 magnetic tracks

LA SPADA DI ORLANDO

Italia, 1955 Regia: Gian Luigi Polidoro

■ F.: Aldo Nascimben. Mus.: Franco De Masi. Commento: Gaetano Carancini. Prod.: Astra Cinematografica ■ 35mm. L.: 300 m. D.: 11'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Copia d'epoca 35mm CinemaScope, Ferraniacolor a 4 piste magnetiche / 35mm vintage print made in CinemaScope, Ferraniacolor, with 4 magnetic tracks

TERRA DI PASTORI

Italia, 1955 Regia: Gian Luigi Polidoro

■ F.: Franco Vitrotti. M.: Luciano Anconetani. Mus.: Angelo Francesco Lavagnino. Commento: Gaetano Carancini. Prod.: Astra Cinematografica ■ 35mm. L.: 295 m. D.: 11'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Copia d'epoca 35mm CinemaScope, Ferraniacolor a 4 piste magnetiche / 35mm vintage print made in CinemaScope, Ferraniacolor, with 4 magnetic tracks

GENTE DELLA LAGUNA

Italia, 1954 Regia: Gian Luigi Polidoro

■ F.: Antonio Schiavinotto. M.: Luciano Anconetani. Mus.: Angelo Francesco Lavagnino. Commento: Gaetano Carancini. Prod.: Astra Cinematografica ■ 35mm. L.: 268 m. D.: 10'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna ■ Copia d'epoca 35mm CinemaScope, Ferraniacolor a 4 piste magnetiche / 35mm vintage print made in CinemaScope, Ferraniacolor, with 4 magnetic tracks

12 DICEMBRE

Italia, 1972 Regia: Pier Paolo Pasolini
(non accreditato), Giovanni Bonfanti

■ Sog.: Pier Paolo Pasolini, Giovanni Bonfanti, Goffredo Fofi. F.: Sebastiano Celeste, Roberto Lombardi, Giuseppe Pinori, Enzo Tosi, Nicola Dimitri. M.: Pier Paolo Pasolini (non accreditato), Giovanni Bonfanti, Maurizio Ponzi, Lamberto Mancini. Mus.: Pino Masi. Interventi: Edoardo Di Giovanni, Nazareno Fiorenzano, Marcello Gentile, Augusto Lodovichetti, Rosa Malacarne, Giuseppe Mattina, Aldo Palumbo, Liliano Paolucci, Licia Pinelli, Cornelio Rolandi, Achille Stuari, Pasquale Valitutti, Pier Paolo Pasolini (voce intervistatore). Prod.: Alberto Grimaldi per PEA (non accreditato) ■ DCP. D.: 104'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles
■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

“È stato il momento in cui, più di tutti, siamo andati vicini alla perdita della democrazia formale in Italia”. Con queste parole Pier Paolo Pasolini si riferiva alla strage del 12 dicembre del 1969, quando l’esplosione di una bomba alla Banca Nazionale dell’Agricoltura di Milano, in Piazza Fontana, causò la morte di diciassette persone, e alla ‘morte accidentale’ dell’anarchico Giuseppe Pinelli, avvenuta tre giorni più tardi in seguito a una caduta dall’ufficio della questura dove lo stavano interrogando perché sospettato ingiustamente di essere uno dei responsabili della strage. Un collettivo di Lotta Continua volle realizzare un film di denuncia e trovò un inatteso interlocutore in Pasolini, che procurò loro i finanziamenti per produrlo (attraverso la PEA) e addirittura lo ideò e girò con loro, in particolare con il militante Giovanni Bonfanti. In quel periodo, Pasolini era avversato dai gruppi extraparlamentari che non gli avevano perdonato la poesia *Il PCI ai*

giovani!! (1968), dove accusava il movimento studentesco di essere un’emancipazione della borghesia. Lo scrittore-regista apprezzava molti aspetti della militanza di Lotta Continua e così, anche sulla base di un progetto iniziale di Goffredo Fofi, pensò ad un film che costituisse una sorta di viaggio politico e antropologico nell’Italia dei primi anni Settanta, incentrato su alcuni episodi emblematici delle trasformazioni che stavano avvenendo nel corpo del paese. Lotta Continua voleva un film più didascalicamente militante ma il progetto si orientò soprattutto nella direzione voluta da Pasolini (che girò personalmente alcune sequenze, a Milano, Musocco, Carrara, Bagnoli, Napoli e Viareggio: sono le uniche sequenze dove ha filmato l’Italia degli anni Settanta), anche se egli dovette accettare alcuni compromessi e la soppressione di varie sequenze. Girato fra il dicembre del 1970 e l’estate del 1971, presentato al festival di Berlino (lo stesso anno in cui *I racconti di Canterbury* vinse l’Orso d’oro) e distribuito esclusivamente nel circuito culturale dei Circoli Ottobre (parallelo a Lotta Continua), il film presenta molte sequenze notevoli: fra queste, l’intervista alla vedova e alla madre di Pinelli, che rievocano la loro tragedia con estrema lucidità, una scena silenziosa e nebbiosa al cimitero di Musocco, dove all’epoca era sepolto l’anarchico; una serie di riprese impressionanti della rivolta di Reggio Calabria del 1970; una sequenza fra le baracche di Napoli, dove gli abitanti vivevano in condizioni di estrema povertà e infine una ripresa nella casa di una famiglia di immigrati siciliani a Torino. Nei crediti Pasolini non figura come autore, viene soltanto indicato che il film è nato da una sua idea. In realtà, nella registrazione audio, recentemente ritrovata, di un incontro con alcuni studenti avvenuto

il 22 giugno del 1972 a casa di Pasolini, lo scrittore-regista afferma: “Stilisticamente assomiglia molto a *Comizi d’amore*. C’ho lavorato, l’ho montato io, ho scelto io le interviste ma non ho messo la regia, perché gli avvocati che l’hanno visto mi hanno detto che era pericolosissimo, che mi avrebbero messo in prigione. E allora abbiamo trovato una formula per cui il mio nome ci fosse, perché chi voleva capire capisse, ma formalmente non potessero procedere contro di me. Io ho girato circa un sessanta per cento, ma l’ho montato tutto io. Però – e questo è il punto – non ci ho messo la mia ideologia. Da una parte ho messo quella che è la realtà, dall’altra ho fatto dire le loro idee a questi di Lotta Continua”. Il film, della durata di 104 minuti, è stato finora pubblicato in edizioni video e Dvd tagliate di oltre cinquanta minuti. Nel 2014 il film è stato restaurato nell’edizione integrale dal laboratorio L’Immagine Ritrovata per conto della casa editrice tedesca Laika Verlag e della Fondazione Cineteca di Bologna, ma senza che sia stato possibile ritrovare i negativi originali.

Roberto Chiesi

“It was a time, more than any other, when we came close to losing formal democracy in Italy”. With these words, Pier Paolo Pasolini was referring to the bloodshed of 12 December 1969 when a bomb exploded at the Banca Nazionale dell’Agricoltura in Piazza Fontana in Milan resulting in the death of seventeen people, and the ‘accidental death’ of anarchist Giuseppe Pinelli three days later. He fell from the police station where he was being questioned, falsely accused of being one of the explosion’s perpetrators. A collective from Lotta Continua wanted to make a protest film and found an unexpected spokesperson in Pasolini, who raised the funding to make it (through



12 dicembre

the PEA) and even helped devise and shoot it alongside activist Giovanni Bonfanti. In that period, Pasolini was viewed negatively by the extra-parliamentary groups that had not forgiven him for the poem *Il PCI ai giovani!!* (1968), in which he accused the student movement of being an offshoot of the bourgeoisie. The writer-director admired many aspects of Lotta Continua's militancy and so, based in part on an initial draft by Goffredo Fofi, he created a film comprising a sort of political and anthropological trip through Italy at the start of the 1970s, focusing on some of the iconic episodes of change happening around the country. Lotta Continua wanted a more educational militant film, but the project went more in the direction preferred by Pasolini (who personally shot some of the sequences in Milan, Musocco, Carrara, Bagnoli, Naples and Viareggio, which are the only ones he filmed of Italy in the 1970s), although he had to accept some compromises and suppression of various sequences. Shot between December 1970 and the summer of 1971,

presented at the Berlin Festival (the same year in which *I racconti di Canterbury* won the Golden Bear) and distributed exclusively within the cultural circuit of *Circoli Ottobre* (parallel to *Lotta Continua*), the film has many noteworthy sequences: among these are the interviews with Pinelli's widow and mother, who talk of their tragedy with great clarity; a silent and misty scene at Musocco cemetery, where the anarchist was buried at the time; a series of striking shots of the 1970 revolt in Reggio Calabria; a sequence among the hovels of Naples, where the inhabitants were living in extreme poverty; and finally a scene shot in the home of a family of Sicilian immigrants in Turin. In the credits, Pasolini is not credited as 12 dicembre's filmmaker. It is only stated that the film was based on an idea of his. In reality, on a recently discovered audio recording of a meeting with some students on June 22, 1972 at Pasolini's home, the writer-director states: "Stylistically it is very similar to *Comizi d'amore*. I worked on it, I edited it, I chose the interviews, but I didn't

name myself as its director, because the lawyers that saw it told me it was very dangerous, that they would have put me in prison. So we found a way of including my name so that those who wanted to understand would understand, but officially there could be no action against me. I shot about sixty percent, but I put it all together. But – and this is the point – I didn't put in my ideology. On the one hand I expressed reality, on the other the ideas of *Lotta Continua*".

The 104 minute long film has been published as video and Dvd with over fifty minutes cut from it. In 2014 *L'Immagine Ritrovata* restored the whole film for the German publisher Laika Verlag and the Fondazione Cineteca di Bologna but without ever finding the original negatives.

Roberto Chiesi

IL JAZZ AL CINEMA

Jazz Goes to the Movies

Programma e note a cura di / *Programme and notes curated by*
Ehsan Khoshbakht e Jonathan Rosenbaum



Oggi che il jazz non viene più automaticamente associato alla decadenza e alle forze dell'oscurità, possiamo finalmente apprezzarlo per il suo valore intrinseco e cominciare a guardare con una certa obiettività ai cent'anni di collaborazione tra jazz e cinema. In entrambi i casi si tratta di arti giovani più o meno contemporanee al Ventesimo secolo che si sono affrancate da origini socialmente riprovevoli battendosi per ottenere dignità e riconoscimento.

Parte di questa collaborazione ha prodotto il jazz film, sottogenere dedicato soprattutto alla documentazione delle esibizioni musicali. Ma esistono anche riuscite sinergie tra le potenzialità espressive di jazz e cinema. E i modi in cui il jazz è stato usato nei film ci rivelano sempre molto delle tendenze sociali, etniche, estetiche e culturali di un determinato contesto storico. Le diverse reazioni dei produttori cinematografici alla presenza dei gruppi jazz nei film degli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta rappresentano una sorta di storia sociale in miniatura. A volte i musicisti neri erano costretti a suonare fuori campo mentre i loro assoli venivano mimati da controfigure bianche, in altri casi i musicisti bianchi venivano tenuti nell'ombra per farli sembrare neri.

Forse la prima sinergia tra jazz e film di finzione di cui abbiamo traccia è un muto oggi perduto in cui appariva l'Original Dixieland Jazz Band, *The Good for Nothing* (1917), contemporaneo alla prima incisione jazz. Facendo un balzo in avanti fino al sonoro, ci imbattiamo in *Black and Tan Fantasy*, un cortometraggio notevole girato nel 1929 da Dudley Murphy. In seguito, mentre i Soundies contribuivano alla massiccia produzione di jazz film e alla loro trasformazione in attrazioni da juke-box, il sogno di un cinema jazz 'puro' si concretizzò in film realizzati da artisti provenienti dal cinema d'animazione o dalla fotografia.

Alcuni registi sono più portati di altri per le atmosfere jazz. Quelli che amano l'improvvisazione sembrano mostrare una particolare inclinazione per la musica. Nei film dell'appassionato di jazz Howard Hawks, la musica svolge spesso un'importante funzione di aggregazione sociale. Solo *Ball of Fire* (1941) e il suo remake *Venere e il professore* (1948) usano esplicitamente il jazz per esaltare lo spirito cameratesco della trama, ma il principio resta lo stesso nelle *songfests* presenti in alcuni dei migliori film del regista.

Tanto i tormenti privati quanto l'euforia collettiva pervadono le atmosfere di film di finzione quali *All Night Long* (Basil Dearden, 1961) e *When It Rains* (Charles Burnett, 1995), mentre l'esuberante *Jazz on a Summer's Day* (1959), documentario girato da Bert Stern e Aram Avakian al Newport Jazz Festival, valorizza l'euforia che accomuna pubblico e musicisti. E infine, *Big Ben: Ben Webster in Europe* (Johan van der Keuken, 1967) offre il ritratto di un grande del jazz in esilio.

Ehsan Khoshbakht e Jonathan Rosenbaum

Now that jazz is no longer assumed to be automatically synonymous with decadence and the forces of darkness, it can finally be experienced and evaluated on its own terms, and we can begin to look back on a century-long partnership of jazz and film with a certain objectivity. Both are relatively new arts roughly contemporaneous with the 20th century, having grown out of socially disreputable origins and having fought for serious recognition.

Part of this partnership has yielded the 'jazz film', a subgenre basically devoted to the recording of performances. But there are also successful collaborations between the expressive possibilities of jazz and film. And the ways in which jazz has been used in movies invariably tells us a great deal about the social, ethnic, aesthetic, and cultural biases of diverse societies and periods. The various responses of film producers to integrated jazz groups in the 1930s, 1940s, and 1950s, provide a kind of thumbnail social history. Sometimes black musicians were forced to play off-screen while white stand-ins mimed their solos and sometimes white musicians were kept in the shadows to appear black.

*Perhaps the first known conjunction of jazz and the fiction film took place in the same year that the first jazz recording was made, when *The Good for Nothing* (1917), a now lost silent comedy showed the Original Dixieland Jazz Band. Leaping ahead to the sound film, we come upon *Black and Tan Fantasy*, a remarkable short made in 1929 by Dudley Murphy. Later on, while Soundies saw jazz films mass produced and turned into jukebox attractions, the dream of a 'pure' jazz cinema was made a reality in films made by artists with a background in animation or photography.*

*Some directors are more adept at using jazz than others. Directors who like to improvise on occasion seem to have a special feeling for the music. In the movies of jazz aficionado Howard Hawks, musical get-togethers between allies always have strong communal functions. Only *Ball of Fire* (1941) and its remake, *A Song is Born* (1948), use unadulterated jazz explicitly to advance the mood of fellowship in the plot, but the principle is the same in the songfests of some of his best films.*

*Private torments as well as collective euphoria infuse the atmospheric surfaces of such fiction films as *All Night Long* (Basil Dearden, 1961) and *When It Rains* (Charles Burnett, 1995), while Bert Stern and Aram Avakian's exuberant *Jazz on a Summer's Day* (1959), a documentary filmed at the Newport Jazz Festival, finds the same euphoria in the audience as well as onstage. Finally, *Big Ben: Ben Webster in Europe* (Johan van der Keuken, 1967) presents a portrait of a jazz great in exile.*

Ehsan Khoshbakht and Jonathan Rosenbaum

BLACK AND TAN FANTASY

USA, 1929 Regia: Dudley Murphy

■ Sog., Scen.: Dudley Murphy. F.: Dal Clawson. M.: Russell G. Shields. Scgf.: Ernest Feglé. Mus.: Duke Ellington. Int.: Fredi Washington, Duke Ellington and His Cotton Club Orchestra: Arthur Whetsol, Freddy Jenkins, Cootie Williams (trombe), Barney Bigard (clarinetto), Johnny Hodges (sax contralto), Harry Carney (sax baritono), Joe Nanton (trombone), Fred Guy (banjo), Wellman Braud (basso), Sonny Greer (batteria), Duke Ellington (piano). Prod.: RKO Radio Pictures ■ DCP. D.: 19'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Cohen Film Collection ■ Restaurato digitalmente in 2K nel 2014 presso il laboratorio Modern Videofilm / *Digitally restored in 2K in 2014 at the Modern Videofilm laboratory*

I film di finzione che usano coerentemente il jazz sono pochi e sporadici, mentre i jazz film che fanno della musica un uso finzionale sono forse ancor più rari. La singolarità di *Black and Tan Fantasy*, oltre a segnare la prima apparizione cinematografica di Duke Ellington, sta nel riunire le due categorie sviluppando una sorta di sintesi poetica che proprio agli inizi del cinema sonoro dimostra come le due nuove forme artistiche del Ventesimo secolo non debbano necessariamente soffocarsi a vicenda. Scritto e diretto da Dudley Murphy, che quell'anno aveva girato un altro cortometraggio con Bessie Smith (*St. Louis Blues*) e in passato aveva messo in immagini le idee di Fernand Léger in *Ballet mécanique*, *Black and Tan Fantasy* ricorre a invenzioni pseudoartistiche e a una trama tortuosa, ma possiede un senso della forma abbastanza netto da trasformare in vantaggi queste debolezze. Perfino gli stereotipi razziali usati a fini comici all'inizio del film sono controbilanciati alla fine da un radicale rifiuto dello sfruttamento messo in atto dal pubblico bianco. Se il terreno più inesplorato dei jazz film è la capacità di mostrare musicisti e cantanti mentre si ascolta-

no l'un l'altro, lo struggente e sublime finale illustra qui splendidamente una via da seguire.

Jonathan Rosenbaum

Dramatic films which use jazz organically are few and far between, while jazz films which feature the music dramatically are perhaps even rarer. The singularity of Black and Tan Fantasy, comprising the first appearance of Duke Ellington on film, is that it fuses both categories – developing a sort of poetic synthesis that demonstrates, at the very onset of the sound period, that the two new art films of the 20th century don't necessarily have to trample on one another. Written and directed by Dudley Murphy, who made another short with Bessie Smith (St. Louis Blues) earlier the same year, and previously executed Fernand Léger's ideas in Ballet mécanique, Black and Tan Fantasy uses arty trappings and a contrived plot, but has a sharp enough sense of form to turn both of these liabilities into assets. Even the comic racial stereotypes at the beginning are counterposed by a radical rejection of the exploitative white audience at the end. If the most unexplored terrain of jazz films is the capacity to show musicians and performers listening to one another, the sublime and stirring finale here beautifully illustrates a path to be followed.

Jonathan Rosenbaum

CAB CALLOWAY'S HI-DE-HO

USA, 1934 Regia: Fred Waller

■ Scen.: Milton Hockey, Fred Rath. F.: William O. Steiner. Mus.: Cab Calloway and His Orchestra. Int.: Cab Calloway, Edwin Swayzee, Lammie Wright, Doc Cheatham, Al Morgan, Leroy Maxey, Harry White, Eddie Barefield, Andrew Brown, Arville Harris. Prod.: Paramount Pictures ■ DCP. D.: 11'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Cohen Film Collection ■ Restaurato digitalmente in 2K nel 2014 presso il laboratorio Modern Videofilm / *Digitally restored in 2K in 2014 at the Modern Videofilm Laboratory*

Cab Calloway è profondamente addormentato su un treno notturno da Chicago quando arriva un telegramma di Irving Mills che gli chiede di cambiare il numero di apertura dell'esibizione prevista per la sera successiva al Cotton Club di New York. Il musicista sveglia la band e ha inizio una jam session in pigiama, con i musicisti che ricreano il suono del treno in movimento. All'arrivo a New York, Calloway raccomanda all'assistente di treno di acquistare una radio perché sua moglie possa "passare il tempo" mentre lui è al lavoro. Quando questi compra la radio che promette di "portare i grandi artisti radiofonici a casa vostra", con grande sgomento si ritrova in casa un affascinante Cab Calloway in carne e ossa, ma solo quando lui non c'è e la moglie si sente sola!

Sovversivo e sensuale, *Cab Calloway's Hi-De-Ho* sta una spanna sopra molti cortometraggi musicali degli anni Trenta grazie allo sviluppo della trama e al modo in cui incorpora canzoni di successo, come *Minnie the Moocher*, piena di riferimenti alle droghe. Omaggio alla radio e alle trasmissioni del Cotton Club che fecero conoscere il jazz dal vivo a tanti americani, il film si muove tra realtà e fantasia, transizione resa più semplice e divertente proprio dal jazz.

Ehsan Khoshbakht

Cab Calloway is deep in sleep on a night train from Chicago when a telegram arrives from Irving Mills, asking him to change the opening number of the next day's performance at New York's Cotton Club. The leader wakes up the band and a jam session in pyjamas kicks off, with the band members recreating the sound of a train in motion. Upon arriving in New York, Calloway recommends to the coach attendant that he buy a radio, to keep his wife "entertained" while he is at work. When the attendant acquires the radio which promises to "bring the leading radio artists into your home", to his dismay it literally brings a seducing Cab

Calloway into his home, but only when he is away and she feels lonesome! Subversive and erotic, this early jazz short is head and shoulders above many 1930s musical shorts in the way the storyline is developed and how it incorporates hit songs, such as the drug-charged Minnie the Moocher. A commentary on the medium of radio and the Cotton Club broadcasts, which exposed many Americans to live jazz, the film moves from reality to fantasy, with jazz making the leap smooth and fun.

Ehsan Khoshbakht

BALL OF FIRE

USA, 1941 Regia: Howard Hawks

■ T. it.: *Colpo di fulmine*. Sog.: Billy Wilder, Thomas Monroe. Scen.: Charles Brackett, Billy Wilder. F.: Gregg Toland. M.: Daniel Mandell. Scgf.: Perry Ferguson. Mus.: Alfred Newman. Int.: Gary Cooper (prof. Bertram Potts), Barbara Stanwyck (Sugarpudding O'Shea), Oscar Homolka (prof. Gorkakoff), Henry Travers (prof. Jerome), S.Z. Sakall (prof. Magenbruch), Tully Marshall (prof. Robinson), Leonid Kinskey (prof. Quintana), Richard Haydn (prof. Oddly), Aubrey Mather (prof.

Peagram). Prod.: Samuel Goldwyn per Samuel Goldwyn Studios ■ 35mm. D.: 110'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Park Circus

Rivisitazione di *Biancaneve e i sette nani* diretta da Howard Hawks e scritta da Billy Wilder, Charles Brackett e Thomas Monroe, *Ball of Fire* non è propriamente un jazz film – nonostante una fulminante *Drum Boogie* cantata da Barbara Stanwyck (doppiata da Martha Tilton) con Gene Krupa e la sua orchestra (compreso Roy Eldridge alla tromba) – anche se fu poi rigira-



Ball of Fire

to come remake dallo stesso Hawks (*A Song is Born*, 1948), peraltro senza mai raggiungere la qualità dell'originale. Eppure dimostra in maniera convincente ciò che il jazz può fare per migliorare un film – soprattutto nel mondo di Howard Hawks, in cui perfino i soprannomi suggeriscono la complicità, il calore e il cameratismo dell'ambiente del jazz. I sette nani in questo caso sono sette professori ingenui e pedanti. Il gruppo, capeggiato da Gary Cooper e composto da una sfilza di comici rompiscatole come Oscar Homolka, S.Z. Sakall e Tully Marshall, è impegnato nella compilazione di un dizionario dello slang contemporaneo e finisce per affidarsi a una splendida cantante chiamata Sugarpuss O'Shea (Stanwyck), in fuga dalla polizia e dalla mafia. Tra gli altri interpreti vi sono Dana Andrews, Dan Duryea e Elisha Cook Jr., mentre il direttore della fotografia è Gregg Toland.

Uno dei migliori studiosi di Hawks, Shigehiko Hasumi, ha osservato che “Nel mondo di Hawks, dove l'inversione, lo scambio e la ripetizione assicurano invariabilmente alle donne la posizione dominante, la questione principale è sapere chi controllerà le coincidenze e non si lascerà ingannare dalle somiglianze. In quasi tutti i casi, sono gli uomini a trovarsi in condizioni di inferiorità rispetto alle donne”, ed è soprattutto Stanwyck a trionfare nelle complicazioni comiche di *Ball of Fire*, dove l'inversione, lo scambio e la ripetizione sono usati come nella musica jazz.

Jonathan Rosenbaum

Howard Hawks' version of Snow White and the Seven Dwarfs, scripted by Billy Wilder, Charles Brackett, and Thomas Monroe, isn't exactly a jazz film, apart from one scorching rendition of Drum Boogie by Barbara Stanwyck (dubbed by Martha Tilton) with Gene Krupa and his orchestra (including Roy Eldridge on trumpet) – although it was eventually remade as one by Hawks himself (A Song is Born, 1948) that wasn't nearly as good

as the original. But it does give a bracing demonstration of what jazz can do to enhance a whole feature – especially in the world of Howard Hawks, where even the nicknames of various characters suggest the complicity, warmth, and camaraderie of the jazz world. The seven dwarfs in this case are seven pedantic and unworldly professors, headed by Gary Cooper and also including such comic fuss-budgets as Oscar Homolka, S.Z. Sakall, and Tully Marshall, who are compiling a dictionary of contemporary slang, and wind up getting instructed by a beautiful singer named Sugarpuss O'Shea (Stanwyck) in flight from both the police and the mob. The secondary cast includes Dana Andrews, Dan Duryea, and Elisha Cook Jr., and the cinematographer is Gregg Toland.

As one of Hawks' best analysts, Shigehiko Hasumi, has observed, “In Hawks' world, where inversion, exchange and repetition always ensure the dominance of women, the key issue is who will control the coincidences and not be deceived by similarities. In almost all cases, it is the men who are in the weak position and the women in the strong position”, and Stanwyck is the one who mainly triumphs in the comic complications of Ball of Fire, where inversion, exchange and repetition are employed as musically as they are in jazz.

Jonathan Rosenbaum

Soundies

I GOT IT BAD AND THAT AIN'T GOOD

USA, 1942 Regia: Josef Berne

■ Int.: Duke Ellington, Ivie Anderson, Rex Stewart, Wallace Jones, Ray Nance, Lawrence Brown, Sam Nanton, Juan Tizol, Johnny Hodges, Barney Bigard, Sonny Greer. Prod.: Sam Coslow ■ 35mm. D.: 3'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: UCLA Film & Television Archive ■ Restaurato da / Restored by UCLA Film & Television Archive

TILLIE

USA, 1945

Regia: William Forest Crouch

■ F.: Don Malkames. M.: Leonard Weiss. Scgf.: Sam Corso. Int.: Louis Jordan, Eddie Roane, William Austin, Al Morgan, Alex 'Razz' Mitchell, Nicki O'Daniel, Richard Huey, Joan Clark. Prod.: Berle Adams ■ 35mm. D.: 3'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: UCLA Film & Television Archive ■ Restaurato da / Restored by UCLA Film & Television Archive

I Soundies erano cortometraggi musicali degli anni Quaranta, una sorta di precursori dei videoclip di MTV, che venivano trasmessi da un video juke-box azionato a moneta chiamato Panoram. Per dieci centesimi, il macchinario permetteva la visione di un video di tre minuti su uno schermo da 18 x 22 pollici. Co-prodotto da James Roosevelt, figlio del presidente Franklin D. Roosevelt, e pensato per sfruttare la popolarità dei successi musicali dell'epoca (fossero jazz, canzonette, tormentoni, ballate o numeri di varietà), il Panoram venne installato nei bar, negli atrii degli alberghi e nei ristoranti degli Stati Uniti, facendo da ponte tra il cinema e la TV.

Un tipico Panoram conteneva un sistema di retroproiezione RCA 16mm, che trasmetteva i film a ciclo continuo ed era in grado di caricare fino a otto Soundies giuntati insieme. A causa del meccanismo di proiezione i film venivano stampati a rovescio, e un sistema di specchi all'interno di un mobiletto rivestito di mogano proiettava l'immagine corretta. L'installazione di 4500 Panorams fa capire quanto fossero richiesti i Soundies, che erano fabbricati sia sulla costa orientale che su quella occidentale degli Stati Uniti. Anche se i produttori erano più interessati al guadagno assicurato dalla popolarità degli artisti che alla qualità dei Soundies, le registrazioni documentarono e conservarono su pellicola alcune delle migliori esibizioni jazz degli anni Quaranta, comprese quelle di Big Joe Turner,

Billy Eckstine, Count Basie, Sarah Vaughan, Cab Calloway, Meade Lux Lewis, Lena Horne, Louis Armstrong e Nat King Cole.

La Soundie Corporation of America produceva anche film più lunghi pensati per le sale cinematografiche e suddivisi poi in singoli Soundies, come il lungometraggio *Pot o' Gold* (1941). *Tillie* è un caso di Soundie prodotto tagliando un film più lungo; fu rimontato a partire dal due rulli *Caldonia* (1945) diretto dallo specialista William Forest Crouch.

Retrospectivamente, l'importanza dei Soundies sta nell'aver documentato su pellicola le esibizioni jazz dell'era classica e anche oltre, malgrado la musica fosse preregistrata e solo raramente eseguita dal vivo. L'ascesa della televisione e le restrizioni introdotte in tempo di guerra portarono al tramonto del Panoram e dei sistemi equivalenti. Nel 1947 la produzione di Soundies cessò. Quando furono poi venduti alle stazioni televisive, come riempitivi dei palinsesti, dimostrarono di essere preziose testimonianze visive della storia del jazz per le generazioni future.

Ehsan Khoshbakht

Soundies were pre-MTV, short musical films of the 1940s shown on a special coin-operated video jukebox called a Panoram. For ten cents, the machines played a three-minute video on an 18 x 22 inch screen. Co-produced by James Roosevelt, son of the president Franklin D. Roosevelt, and designed to exploit the popularity of the hit songs of the day (whether jazz, pop, novelty songs, ballads or vaudeville acts), Panorams were installed in bars, hotel lobbies and restaurants across the US and served as a temporary bridge between cinema and TV. A typical Panoram machine contained a 16mm RCA rear projector, which would project the film in a continuous loop capable of playing up to eight different Soundies spliced together. Owing to the projection mechanism, the films were printed backwards and relied on a system of mirrors inside the mahogany

covered cabinet to ensure the image produced for the viewer was correct.

The installation of 4,500 Panorams meant there was a great demand for Soundies, which were produced on both the East and West coasts. Though producers were less concerned with the quality of the Soundie than with cashing in on the popularity of an artist, the recordings documented and preserved on film some of the best jazz acts of the 1940s including Big Joe Turner, Billy Eckstine, Count Basie, Sarah Vaughan, Cab Calloway, Meade Lux Lewis, Lena Horne, Louis Armstrong, and Nat King Cole.

There were also some longer films produced by the Soundie Corporation of America, such as the feature-length Pot o' Gold (1941), which were intended first for cinemas before the musical numbers were split up into individual Soundies. Tillie is an example of a Soundie produced by cutting a longer film; it was re-edited from the two-reel Caldonia (1945) directed by Soundie specialist William Forest Crouch.

In retrospect, Soundies are notable for having captured uninterrupted jazz performances on film in the classical era and beyond – even if the music was pre-recorded and seldom live. The rise of TV as well as other war-time restrictions led to the demise of the Panoram and its counterparts. In 1947 the production of Soundies ceased. When they were sold to TV stations later on, for use as programme fillers, they proved to be valuable moving picture documents of jazz history for generations to come.

Ehsan Khoshbakht

JAMMIN' THE BLUES

USA, 1944 Regia: Gjon Mili

■ F.: Robert Burks. M.: Everett Dodd. Scgf.: Roland Hill. Int.: Lester Young, Red Callender, Harry Edison, Marlowe Morris, Sid Catlett, Barney Kessel, Jo Jones, John Simmons, Illinois Jacquet. Prod.: Warner Bros. ■ 35mm. D.: 10'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Warner Bros.

Come Forough Farrokhzad e Jean Genet, il regista di origini albanesi Gjon Mili appartiene a un piccolo gruppo di artisti cui si deve un unico film che ha però lasciato il segno nella storia del cinema. Più noto come fotografo di "Life", Mili liberò il jazz film dalle sue tante limitazioni ed emancipò la musica dal suo ruolo di attrazione secondaria donandole specificità estetica. Per ricreare l'atmosfera delle jam session i musicisti furono scelti personalmente dall'impresario Norman Granz, e le riprese (con Robert Burks alla sua prima esperienza di direttore della fotografia) terminarono dopo quattro sessioni. Il film, che uscì nel dicembre del 1944 e fu messo in cartellone insieme a *Il giuramento dei forzati* di Michael Curtiz, fu anche candidato all'Oscar. Memori delle fotografie di corpi in movimento di Mili, le composizioni irradiano energia. Durante gli assoli, la macchina da presa isola i singoli musicisti ponendoli al centro della disposizione spaziale per poi staccare su inquadrature complesse che suddividono quello spazio in parti più piccole, ciascuna delle quali dona una diversa sfumatura emotiva alla musica.

Ehsan Khoshbakht

Like Forough Farrokhzad and Jean Genet, the Albanian born Gjon Mili belongs to a small group of artists, each of whom has directed a single film which has had a lasting impact on cinema history. Better known as a "Life" photographer, Mili freed jazz film from many restricting elements, elevating the music from a side attraction to having its own captivating aesthetic. Recreating the atmosphere of an after-hours jam session, the musicians were handpicked by jazz impresario Norman Granz and the shooting (with Robert Burks in his first DoP job) wrapped after four sessions. The film was released in December 1944, billed alongside Passage to Marseille by Michael Curtiz, and was nominated for an Oscar. Drawing on Mili's photographic studies of bodies in motion, each composition radiates energy. When each perfor-



Jazz on a Summer's Day

mer takes his or her solo, the camera treats it as the centre of a spatial arrangement before cutting away in all directions, breaking that space into smaller parts, each lending a unique feeling to the music.

Ehsan Khoshbakht

BEGONE DULL CARE

Canada, 1949 Regia: Norman McLaren, Evelyn Lambert

■ T. alt.: *A Phantasy in Colors*. Mus.: Oscar Peterson. Prod.: The National Film Board of Canada ■ DCP. D.: 8'. Col. ■ Da: National Film Board of Canada

Brioso ed esuberante duetto di otto minuti tra il pianista jazz Oscar Peterson e il grande regista d'animazione canadese Norman McLaren che per stargli dietro crea una fantasia astratta fatta di ghirigori e macchie di colore. È il primo cortometraggio del National Film Board of Canada che abbia mai visto, e resta il mio preferito.

Jonathan Rosenbaum

A spirited, riotous eight-minute duet between jazz pianist Oscar Peterson and Canada's premier animator doodling and

splashing an abstract extravaganza in order to keep up with him. This is the first National Film Board of Canada short I ever saw, and it remains my favorite.

Jonathan Rosenbaum

ASCENSEUR POUR L'ECHAFAUD

Francia, 1958 Regia: Louis Malle

Vedi pag. / see p. 243

JAZZ ON A SUMMER'S DAY

USA, 1959

Regia: Bert Stern, Aram Avakian

■ T. it.: *Jazz in un giorno d'estate*. Scen.: Albert D'Annibale, Arnold Perl. F.: Courtney Hefela, Raymond Phelan, Bert Stern. M.: Aram Avakian. Int.: Louis Armstrong, Mahalia Jackson, Gerry Mulligan, Dinah Washington, Chico Hamilton, Anita O'Day, George Shearing, Jimmy Giuffrè, Chuck Berry, Jack Teagarden, Thelonious Monk. Prod.: Bert Stern per Raven Films ■ 35mm. D.: 85'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: BFI - National Archive

Il documentario del 1959 di Bert Stern e Aram Avakian (che si occupò anche del montaggio) sul Newport Jazz Festival del 1958 è l'unica regia di Stern. Vi appaiono Thelonious Monk con Henry Grimes e Roy Haynes, Louis Armstrong con Trummy Young e Jack Teagarden, Buck Clayton, Jo Jones, Jimmy Giuffrè con Bob Brookmeyer e Jim Hall (che interpretano *The Train and the River*), il George Shearing Quintet, Sonny Stitt con Sal Salvador, Dinah Washington, Anita O'Day, Gerry Mulligan con Art Farmer, il Chico Hamilton Quintet (con Eric Dolphy e Fred Katz), Armando Peraza, Eli's Chosen Six (un ensemble della Yale University in cui figurava Roswell Rudd) e molti altri, comprese presenze inaspettate come Chuck Berry, Mahalia Jackson e Big Maybelle. Splendidamente girato a colori, è probabilmente il miglior lungometraggio mai realizzato su un concerto jazz. Nonostante le immagini tanto stranianti quanto affascinanti di barche delle sequenze iniziali, il film si concentra subito sulla musica e sulle reazioni del pubblico mentre il pomeriggio scivola verso la sera. Mahalia Jackson che interpreta *The Lord's Prayer* e Anita O'Day con la sua versione veloce e parzialmente scat di *Tea for Two* sono momenti particolarmente brillanti. Dato che Stern non aveva le idee molto chiare su ciò che distingue il jazz mediocre da quello buono o eccellente, tutto riceve da lui lo stesso grado di attenzione. Ma il regista è molto bravo nel mostrare il pubblico che ascolta e nel rendere omaggio a quello che ascoltano. Nel 1999 *Jazz on a Summer's Day* è stato scelto dal National Film Registry per la conservazione nella Library of Congress, inclusione riservata ai film "culturalmente, storicamente o esteticamente significativi": possiede chiaramente tutte queste caratteristiche.

Jonathan Rosenbaum

Bert Stern's film of the 1958 Newport Jazz Festival (1959; his only film), co-directed by Aram Avakian (who also served as editor), features Thelonious

Monk, with Henry Grimes and Roy Haynes, Louis Armstrong with Trummy Young and Jack Teagarden, Buck Clayton, Jo Jones, Jimmy Giuffrè with Bob Brookmeyer and Jim Hall (playing The Train and the River), the George Shearing Quintet, Sonny Stitt with Sal Salvador, Dinah Washington, Anita O'Day, Gerry Mulligan with Art Farmer, the Chico Hamilton Quintet (with Eric Dolphy and Fred Katz), Armando Peraza, Eli's Chosen Six (a Yale University student ensemble that includes Roswell Rudd), and many others, including such unexpected presences as Chuck Berry, Mahalia Jackson, and Big Maybelle. Shot in gorgeous color, it's probably the best feature-length jazz concert movie ever made. Despite some distracting if attractive cutaways to boats in the opening sections, it eventually buckles down to an intense concentration on the music and the audience's rapport with it as afternoon turns into evening. Mahalia Jackson's rendition of The Lord's Prayer and Anita O'Day's up-tempo and partially scat version of Tea for Two are especially luminous highlights. Stern didn't have much of an idea of what distinguishes mediocre from good or great jazz, so all three get equal amounts of his attention. But he's very good at showing people listening, and digging what they're listening to. Selected in 1999 for preservation by the Library of Congress's National Film Registry as "culturally, historically, or aesthetically significant" – in this case, quite clearly, all three.

Jonathan Rosenbaum

ALL NIGHT LONG

GB, 1962 Regia: Basil Dearden

■ Sog.: liberamente ispirato a *Otello* di William Shakespeare. Scen.: Nel King, Paul Jarrico [Peter Achilles]. F.: Edward Scaife. M.: John D. Guthridge. Scgf.: Ray Simm. Mus.: Philip Green. Int.: Patrick McGoochan (Johnny Cousin), Keith Michell (Cass), Betsy Blair (Emily), Paul Harris (Aurelius Rex), Marti Stevens (Delia Lane),



All Night Long

Richard Attenborough (Rod Hamilton), Bernard Braden (Lou Berger), Harry Towb (Phales), María Velasco (Benny), Dave Brubeck, Charles Mingus, Johnny Dankworth, Tubby Hayes. Prod.: Michael Relph, Bob Roberts, Basil Dearden per Allied Film Makers, The Rank Organisation ■ 35mm. D.: 91'. Versione inglese / English version ■ Da: Park Circus

Dopo i thriller *Sapphire* (1959, di argomento razziale) e *Victim* (1961), il produttore Michael Relph e il regista Basil Dearden unirono le forze con alcuni americani che erano finiti sulla lista nera di McCarthy – tra cui il produttore Bob Roberts, lo sceneggiatore Paul Jarrico (con lo pseudonimo di 'Peter Achilles') e l'attrice Betsy Blair – per trasporre l'*Otello* nel contemporaneo quartiere londinese di Mayfair e immergerlo in un ambiente jazz. *Otello* e *Desdemona* sono il musicista nero Aurelius (Paul Harris) e la cantante Delia (Marti Stevens). I due festeggiano il primo anniversario di matrimonio nella sfarzosa casa londinese di un ricco intenditore di jazz (Richard Attenborough). Iago è il batterista geloso Johnny Cousin (Patrick McGoochan). Come ha giustamente notato Michael Koresky, "Uno degli aspetti più interessanti del film è la naturalezza con cui tratta il tema della coppia mi-

sta, che pure è l'argomento del film, come disinvolto è l'atteggiamento della cerchia di amici di Aurelius e Delia, anch'essa etnicamente varia". E l'assortimento di jazzisti si dimostra ugualmente a proprio agio e pieno d'inventiva; il duetto improvvisato tra Dave Brubeck al pianoforte e Charlie Mingus al basso, dal significativo titolo di *Non-Sectarian Blues*, era la prima collaborazione tra i due musicisti, che a quanto si dice furono entrambi divertiti e piacevolmente sorpresi dall'amichevole dinamica dell'incontro. Tra la decina di musicisti che interpretano se stessi ci sono due stelle del jazz britannico, Johnny Dankworth (sassofono contralto) e Tubby Hayes (sassofono tenore e vibrafono), e le atmosfere della casa che si improvvisa jazz club, ricreata in un magazzino nella zona dei Docks, sono rese intense dall'allestimento di Relph e dalla fotografia di Ted Scaife.

Jonathan Rosenbaum

As a follow-up to their thrillers Sapphire (1959, with an interracial theme) and Victim (1961), producer Michael Relph and director Basil Dearden joined forces with a few blacklisted Americans – including producer Bob Roberts, screenwriter Paul Jarrico (using the pseudonym 'Peter Achilles'), and actress Betsy Blair



Big Ben: Ben Webster in Europe

– to transplant the plot of Shakespeare's Othello to contemporary Mayfair in London and a jazz milieu. In the Othello and Desdemona parts are a black American bandleader named Aurelius (Paul Harris) and his wife and featured singer, Delia (Marti Stevens), celebrating their first wedding anniversary at the plush London residence of a jazz buff (Richard Attenborough). The Iago part is held by a jealous jazz drummer named Johnny Cousin (Patrick McGoohan). As Michael Koresky has aptly noted, "One of the most striking aspects of the film is how matter-of-factly it treats the couple's interracialness. It's the subject of the drama, but it is treated without much fuss by Aurelius and Delia's peers, also racially diverse". And the mix of

musicians is equally casual and resourceful; the improvised duet between Dave Brubeck on piano and Charlie Mingus on bass, notably titled Non-Sectarian Blues, was the first time these two musicians played together, and reportedly both were delighted as well as pleasantly surprised by the friendly dynamics of their encounter. The dozen or so musicians playing themselves also include two major stars of the British jazz scene, Johnny Dankworth (alto sax) and Tubby Hayes (tenor sax and vibes), and the atmospheric provided by the dockside warehouse mansion serving as an impromptu jazz club, designed by Relf, and cinematographer Ted Scaife, are pungent.

Jonathan Rosenbaum

BIG BEN: BEN WEBSTER IN EUROPE

Olanda, 1967

Regia: Johan van der Keuken

■ F.: Johan van der Keuken. M.: Ruud Bernard, Johan van der Keuken. Int.: Ben Webster, Don Byas, Cees Slings, Michiel de Ruyter, Peter Ympa. Prod.: Johan van der Keuken ■ DCP. D.: 33'. Versione olandese e inglese / Dutch and English version ■ Da: EYE Filmmuseum per concessione di Nosh van der Lely

Questo ritratto intimo e curioso di Ben Webster, sassofonista tenore americano, fu girato tra marzo e giugno 1967 ad Amsterdam, dove il musicista morì nel 1972. Benché il titolo

sia dichiaratamente elogiativo, van der Keuken si addentra nella musica e nella personalità di Webster creando metafore visive (una conversazione sul blues stacca sull'immagine di un coltello), riferendo aneddoti e delineando brevemente la storia di Webster. Giocando con le possibilità di interazione tra suono e immagine, il film racconta Webster come uno dei padri del sax tenore andando a visitare una fabbrica di sassofoni e smorzando il rumore della produzione industriale per lasciarci sentire il sensuale vibrato del musicista. Attraverso lo sguardo affettuoso e rispettoso del regista, vediamo l'ex membro dell'orchestra di Duke Ellington impegnato in varie attività: mentre cucina, mentre parla con l'amichevole padrona di casa, mentre gioca a biliardo e usa la sua cinepresa 8mm. E quando van der Keuken incorpora estratti di quelli che sono presumibilmente le immagini girate da Webster, l'intreccio tra jazz e cinema ci sembra ancora più evidente.

Ehsan Khoshbakht

An intimate, curious portrait of American ex-pat tenor saxophonist Ben Webster, shot between March and June 1967 in Amsterdam, where he eventually died in 1972. Though the title suggests outright praise, van der Keuken goes deeper into Webster's sound and character by

creating visual metaphors (a conversation about the blues cuts to a shot of a knife), relating anecdotes and giving a brief history of the man. Tying with the possibilities of the interplay between sound and image, the film treats Webster as one of the architects of tenor sax by visiting a saxophone factory, where industrial noise subsides allowing us to hear Webster's luscious vibrato sound. Treated with warmth and respect, this former member of Duke Ellington's band is seen doing various activities such as cooking, talking to his hospitable landlady, shooting pool and using his 8mm camera. When, later on, van der Keuken incorporates excerpts from what are presumably Webster's films, jazz and cinema seem even more interwoven than first assumed.

Ehsan Khoshbakht

WHEN IT RAINS

USA, 1995 Regia: Charles Burnett

■ Sog.: Charles Burnett. Mus.: Stephen James Taylor. Int.: Ayuko Babu, Florence Bracy, Kenny Merritt, Juno Lewis, Charles Bracy, Brittany Bracy, Soul, Billy Woodberry. Prod.: Chantal Bernheim per Leapfrog Production ■ DCP. D.: 14'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Milestone Film & Video

Questa favola di 12 minuti splendida-

mente modulata da Charles Burnett si avvicina alle atmosfere di *Killer of Sheep* (1978), il suo primo film, anche se la narrazione poetica rappresenta qui una vera novità. Questo è uno dei rari film in cui le forme del jazz influenzano direttamente il racconto cinematografico: ambientata in un ghetto di Los Angeles, l'esile trama ruota intorno a un buon samaritano che tenta di fare una colletta per permettere a una giovane madre di pagare l'affitto ed evitare lo sfratto: ciascuna persona a cui si rivolge si esprime, come in un assolo, in un blues in dodici misure.

Ehsan Khoshbakht e
Jonathan Rosenbaum

*This beautifully inflected 12-minute jazz fable by Charles Burnett is close to the feeling of *Killer of Sheep* (1978), his first feature, though the poetic narration represents a real departure. This is one of those rare movies in which jazz forms directly influence film narrative: set in Los Angeles, the slender plot involves a good Samaritan trying to raise money from ghetto neighbors for a young mother who's about to be evicted, and each person he goes to see registers like a separate solo chorus in a 12-bar blues.*

Ehsan Khoshbakht and
Jonathan Rosenbaum

JAZZ E ALTRE VISIONI. IL CINEMA DI GIANNI AMICO JAZZ AND OTHER VISIONS. THE FILMS OF GIANNI AMICO

“La sua tenerezza, la sua faziosità, il suo estremismo estetico (così vitale e così arbitrario) mi incantavano e mi irritavano: gli stessi sentimenti che ho provato di fronte a Don Chisciotte o al sublime Johannes di *Ordet*”. Così Giuseppe Bertolucci definiva Gianni Amico (1933-1990), autore libero e autarchico del cinema italiano. Regista, sceneggiatore (*Prima della rivoluzione* e *Partner* di Bernardo Bertolucci,

Der Leone Have Sept Cabeças di Glauber Rocha), produttore (*Era notte a Roma* di Rossellini), organizzatore (la Rassegna del Cinema Latinoamericano). Innamorato del Brasile, dove girò il suo primo lungometraggio (*Tropicci*, 1968), è stato aiuto regista di Jean-Luc Godard – che gli dedicherà il capitolo sul cinema italiano all'interno delle *Histoire(s) du cinéma* – per *Vento dell'est*. Molti suoi film, a partire dal

cortometraggio d'esordio *Noi insistiamo!*, recano il segno della sua passione per il jazz. Il suo ultimo progetto, rimasto incompiuto, fu un film su Django Reinhardt scritto con Jean-Louis Comolli ed Enzo Ungari. “La vera vita è altrove”, scriveva Rimbaud. Gianni Amico era ‘altrove’, là dove Django sfuggiva alla storia” (Comolli).

"His tenderness, his partisanship, his aesthetic extremism (so lively and arbitrary) enchanted and irritated me: the same feelings I had felt with Don Quixote or the sublime Johannes of Ordet". That is how Giuseppe Bertolucci defined Gianni Amico (1933-1990), a free and independent voice of Italian cinema. Director, screenwriter (Bernardo Bertolucci's Prima della rivoluzione and Partner, Glauber Rocha's Der Leone Have Sept Cabeças), producer (Rossellini's Era notte a Roma), organizer (of the Latin American film festival Rassegna del Cinema Latinoamericano). In love with Brazil, where he shot his first feature-length film (Tropici, 1968), he was assistant director to Jean-Luc Godard – who dedicated the chapter on Italian film in Histoire(s) du cinéma to Amico – for Le Vent d'est. Starting with his debut short film Noi insistiamo!, many of his works are marked by his passion for jazz. His last unfinished project was a film about Django Reinhardt written with Jean-Louis Comolli and Enzo Ungari. "True life is elsewhere", wrote Rimbaud. Gianni Amico was 'elsewhere', where Django gave history the slip". (Comolli).

NOI INSISTIAMO! SUITE PER LA LIBERTÀ SUBITO

Italia, 1964 Regia: Gianni Amico

■ Sog.: Gianni Amico, Mario Nicolao. F.: Carlo Ventimiglia. M.: Roberto Perpignani. Mus.: dall'album *We Insist! Freedom Now Suite* di Max Roach ■ Beta SP. D.: 16'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna

Noi insistiamo! monta immagini fotografiche in bianco e nero, componendo un trittico dedicato ai musicisti jazz "da anni all'avanguardia nella lotta per la libertà della razza negra": un'opera mondo, dove le responsabilità dei bianchi appaiono nella loro feroce evidenza. Eppure, lo stupore per la liberazione trascende l'ideologi-

co e abbraccia nuove consapevolezze mitiche. Costruito sulla registrazione del celebre album *We Insist! Freedom Now Suite* (composto da Max Roach a partire da un poema di Oscar Brown Jr., interpretato da Abbey Lincoln e accompagnato dal saxofono di Coleman Hawkins), il film unisce magicamente immagini e musica: la qualità delle prime garantite da un sapiente direttore della fotografia come Carlo Ventimiglia, la gestione delle seconde assicurate dalla sensibilità e dalla passione musicale di Amico stesso. Una produttiva dinamica fra immagine e suono, in cui il secondo non è semplice accompagnamento referenziale della prima, ma, piuttosto, alleato nella costruzione di nuovi orizzonti di senso. "E non è più chiaro, tra le ondate rabbiose di Roach, i lampi del montaggio e gli scoppi di voce di Abbey, a chi si debba la semplice rivendicazione sociale, a chi il grado di rivolta di portata ancora maggiore [...]. Basta dire che si rimane affascinati e che questa capacità di affascinare si deve ai musicisti e al cineasta nella stessa misura" (Jacques Bontemps). Il tutto mirabilmente calibrato dal montaggio di Perpignani, il quale ricorda quanto il cinema di Amico fosse "radicato nella realtà dei sentimenti che stanno a metà tra l'osservazione e la partecipazione. È un guardare la vita standoci dentro, e forse l'incapacità di raccontare qualcosa che non sia di fatto materia di esperienza. In questo forse consisteva anche il suo essere aristocratico".

Marco Bertozzi

Noi insistiamo! is a series of black and white photographic images creating a triptych dedicated to jazz musicians "for years at the forefront of the fight for black freedom": a opera mondo where the responsibility of white men is brutally evident. And yet, the wonder of freedom transcends ideology and embraces a new awareness. Built around the recording of the famous album We Insist! Freedom Now Suite (composed by Max Roach based on a poem by Oscar Brown Jr., with vocals by Abbey Lincoln and Coleman

Hawkins on saxophone), the film magically combines images with music: skilled cinematographer Carlo Ventimiglia ensured the images were of high quality, and Amico, with his love of music and his sensitivity, deftly handled the music. A productive dynamic between image and sound in which the latter is not referential accompaniment of the former but rather an ally in creating new perspectives of meaning. "Between Roach's angry surges, the flashing montage and bursts of Abbey's voice, it is hard to tell who is behind a demand for social justice and who behind a much vaster rebellion [...]. Suffice it to say that the viewer is spellbound and this ability to captivate is both equally the work of the musicians and the filmmaker" (Jacques Bontemps). All of it admirably balanced by the editing work of Perpignani, who noted how Amico's films were "rooted in the reality of feelings midway between observation and participation. Looking at life while inside it, and perhaps the inability to convey something that is not actually a matter of experience. His aristocratic nature perhaps also consisted in this".

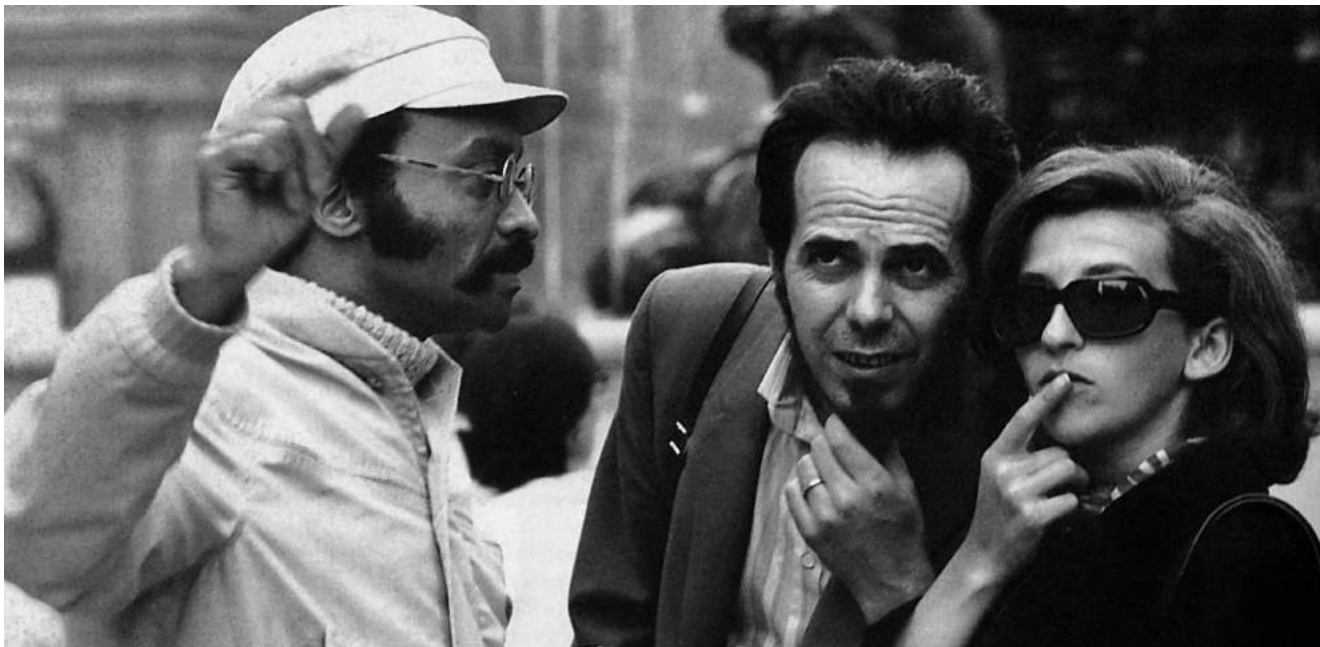
Marco Bertozzi

APPUNTI PER UN FILM SUL JAZZ

Italia, 1965 Regia: Gianni Amico

■ Sog.: Gianni Amico. M.: Roberto Perpignani. Int.: J.F. Jenny Clark, Aldo Romano, Carl Berger, Michel Gaudry, Billy Toliver, Franco D'Andrea, Gegé Munari, Boris Kolof, Amedeo Tommasi, Gato Barbieri, Don Cherry, Cecil Taylor, Mal Waldron. Prod.: I Film della Fenice ■ 35mm. D.: 35'. Bn. Versione italiana e inglese / Italian and English version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

Appunti per un film sul jazz gode di un'estrema libertà stilistica e porta Amico a rafforzare l'idea di paesaggio ambientale dal vivo, amplificando la necessità della registrazione con strumenti leggeri e moltiplicando l'impe-



Cecil Taylor, Gianni Amico e Graciela Cantello

gno a favore di un suono 'in diretta'. Un suono capace di dare libero sfogo alle pulsioni più sensualmente creative, irriducibile alla prosopopea pseudo-oggettiva della voce fuori campo. "Io ho girato *Appunti per un film sul jazz* nel 1965, ed era in assoluto il primo film di *cinéma direct* fatto in Italia. E l'ho girato con una troupe composta da un fonico e da un direttore della fotografia che si erano andati a specializzare giustamente in Canada e che erano tornati portando i primi microfoni direzionali". Non si tratta di semplici considerazioni di ordine tecnico o produttivo. La possibilità di godere di tecnologie leggere consente ad Amico una libertà espressiva aliena all'organizzazione del cinema industriale: "in quell'epoca parlare di suono diretto con un produttore italiano significava farsi dire che si voleva qualcosa di assolutamente impossibile".

Appunti è girato a Bologna, durante il VII Festival Internazionale del Jazz. Arrivano Gato Barbieri, Don Cherry, Jenny Clark e Amico li affronta nella piena consapevolezza delle possibilità offerte dal cinema diretto: senza *voice*

over, con una camera Éclair Coutand a spalla e il suono dal vivo ripreso col Nagra, le prove dei musicisti sono alternate a interviste o momenti del soggiorno bolognese. Vita ritmata dallo scandire dei fotogrammi: ecco "il sentimento concreto di amicizia e complicità che c'è nella 'jazz-philie' come nella 'cinéphilie'" (Adriano Aprà). Il clima è da New American Cinema, l'Italia paludosa, quella dei premi governativi al documentario precotto, sembra lontana anni luce.

Marco Bertozzi

Appunti per un film sul jazz is marked by enormous stylistic freedom and led Amico to reinforcing the idea of a live ambient landscape, increasing the need for recording with lightweight equipment and dedicating more effort to a 'live' sound. A sound capable of giving free rein to more creative instincts that cannot be reduced to the pseudo-objective prosopopoeia of a voiceover. "I shot Appunti per un film sul jazz in 1965, and it was the first ever cinéma direct film to be made in Italy. I shot it with a crew including a sound director and cin-

ematographer who had gone to Canada for training and had come back with the first directional microphones". These were not mere technical or production issues. Using lightweight technology gave Amico a freedom of expression foreign to the film industry: "At the time, talking of direct sound with an Italian producer meant hearing that you wanted something that was absolutely impossible". Appunti was shot in Bologna during the 7th International Jazz Festival. Gato Barbieri, Don Cherry and Jenny Clark were there, and Amico greets them fully aware of the potential offered by direct cinema: without voiceover, using a handheld Éclair Coutand camera with sound recorded live with a Nagra, the musicians' rehearsals are alternated with interviews or other moments of their stay in Bologna. The pace of the frames bring rhythm to life: "the real feeling of friendship and collaboration that can be found in 'jazz-philie' just as in 'cinéphilie'" (Adriano Aprà). It feels like New American Cinema, and stagnant Italy with its government awards to prefab documentaries seems light years away.

Marco Bertozzi



DOCUMENTI E DOCUMENTARI

Documents and Documentaries

Programma a cura di / *Programme curated by* **Gian Luca Farinelli**
Note di / *Notes by* **Toby Haggith, Samantha Leroy, Hervé Pichard e Tatti Sanguineti**

IL DISCORSO DEL DUCE A TRIESTE

Italia, 1938

■ DCP. D.: 40'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: Istituto Luce -Cinecittà

“La storia c’insegna che gli imperi si conquistano con le armi ma si tengono con il prestigio. E per il prestigio occorre una chiara, severa coscienza razziale, che stabilisca non soltanto delle differenze, ma delle superiorità. Il problema ebraico non è dunque che un aspetto di questo fenomeno”.

(Benito Mussolini, Trieste, 1938)

L'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza riporta alla luce la versione integrale del documentario della visita del 18 settembre 1938 nella quale Mussolini, in Piazza dell'Unità d'Italia, a Trieste, pronuncia la decisione di adottare una legislazione razziale tale da espellere dalla società gli ebrei. Un documento di drammatica importanza per la storia del nostro Paese di cui l'Archivio torinese conservava una copia unica che sarà presto restaurata in collaborazione con Istituto Luce Cinecittà.

“History teaches us that empires are won with arms but are kept with prestige. Prestige requires a clear and uncompromising racial awareness that establishes not only differences but also superiority. The Jewish problem is nothing but a facet of this phenomenon”.

(Benito Mussolini, Trieste, 1938)

The Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza brings to light the full documentary of Mussolini's visit to Trieste on September 18, 1938, where in Piazza dell'Unità d'Italia he announced his decision to enforce racial laws that would oust Jews from society. A document of dramatic importance for the history of Italy, the only copy has been preserved by the archive in Turin and will soon be restored in collaboration with Istituto Luce Cinecittà.

ELLA MAILLART - DOUBLE JOURNEY

India, 1940-Svizzera, 2015

Regia: Antonio Bigini, Mariann Lewinsky

■ F: Ella Maillart. Voce: Irène Jacob ■ DCP. D.: 42'. Bn e Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Memoria - Association for the preservation of the audiovisual heritage of Switzerland, Fondazione Cineteca di Bologna.

Estate 1939. L'esploratrice e fotografa Ella Maillart e la scrittrice Annemarie Schwarzenbach partono da Ginevra in macchina, con il Kafiristan come destinazione. *Ella Maillart - Double Journey* è la storia di un'amicizia particolare, di una fuga dall'Europa, dalla Ginevra del 1939, con già i prodromi di quello che sarà l'incubo nazista. Le due donne, intellettuali, ribelli si gettano in un'avventura. Si cerca l'esotico, l'incontaminato, il lontano, tutto ciò che possa mettere un muro tra l'Oriente e l'Europa nella quale ormai sarà difficile tornare, tanto forte è lo spettro del Male incombente.

Il film di Bigini e Lewinsky è composto dai diari e dalle lettere che la Maillart scrive durante il viaggio, accompagnate e montate superbamente insieme alle foto e ai 16mm realizzati nei lunghi viaggi. Proprio attraverso filmati eccezionali e fino ad ora inediti, *Ella Maillart - Double Journey* racconta in soggettiva una delle grandi esploratrici del ventesimo secolo in un momento cruciale della sua vita. Narrato dalla voce di una grande attrice, Irène Jacob, è un film ipnotico, dilatato, un viaggio nella mente di una donna dalla sensibilità superiore che difficilmente si sarebbe accontentata di una vita borghese a Ginevra. Per tutto il documentario (certamente non inteso nel senso classico del termine) si ha una sensazione di materico e di fisico; si percepiscono le sensazioni, i pensieri e i sogni delle due donne durante il viaggio.

Duccio Ricciardelli



Ella Maillart - Double Journey

Il film nasce da un precedente progetto, dedicato al restauro dei filmati in 16mm girati da Maillart. Come presentare questo materiale problematico, a malapena montato, prezioso ma muto? L'abbondanza di documenti d'archivio inediti suggeriva un'edizione storico-critica, ma la bellezza e la forza espressiva dei testi e delle immagini hanno imposto una direzione diversa, un nuovo film.

Mariann Lewinsky

Summer 1939. The explorer and photographer Ella Maillart and the writer Annemarie Schwarzenbach set off from Geneva by car with Kafiristan as their destination. Ella Maillart - Double Journey is the story of a special friendship, an escape from Europe, from the Geneva of 1939, already showing the early signs of what was to become the Nazi nightmare. The two intellectual and rebellious women throw themselves into an adventure. A search for the exotic, the unspoiled, the faraway, everything that can put up a wall between the East and a Europe that will be difficult to go back to - so strong is the impending specter of evil.

Bigini and Lewinsky's film was written from diaries and letters that Maillart wrote on the journey, accompanied by and superbly edited together with photographs and 16mm films taken over the long trips. Through exceptional and previously unreleased footage, Ella Maillart – Double Journey tells the story of one of the greatest explorers of the twentieth century at a crucial moment of her life. Narrated by the great actress Irène Jacob, it is a hypnotic, expansive film, a journey through the mind of a woman of heightened sensitivity who would have found it difficult to be satisfied living a bourgeois lifestyle in Geneva. Throughout the documentary (certainly not used in the classic sense of the word) there is a material and physical feeling; it is possible to perceive the feelings, thoughts and dreams of the two women during the journey.

Duccio Ricciardelli

The film has its roots in a previous project, dedicated to restoring the 16mm footage shot by Maillart. How do we present this problematic material, hardly edited, precious but mute? The wealth of unpublished archival documents suggested a critical historical edition, but then the beauty and expressive power of the images and texts imposed a different direction, a new film.

Mariann Lewinsky

GERMAN CONCENTRATION CAMPS FACTUAL SURVEY

GB 1945-2014

■ M.: Stewart McAllister, Peter Tanner, Marcel Cohen. *Trattamento e commento:* Colin Wills, Richard Crossman. *Consulente per il trattamento:* Alfred Hitchcock. *Voce narrante:* Jasper Britton. *Prod.:* Sidney L. Bernstein per British Ministry of Information ■ DCP. D.: 88'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: BFI – National Archive, Imperial War Museum ■ Restaurato nel 2014 da Imperial War Museum / *Restored in 2014 by Imperial War Museum*



German Concentration Camps Factual Survey

Il 29 settembre 1945 al Ministero dell'Informazione di Londra si assisté alla proiezione del montaggio preliminare di un eccezionale documentario sui campi di concentramento. Per cinque mesi una piccola squadra guidata da Sidney Bernstein e composta da Stewart McAllister, Richard Crossman e Alfred Hitchcock si era adoperata per completare il film sulla base di ore e ore di sconvolgenti filmati che documentavano con durezza e precisione la brutalità del regime nazista. Purtroppo l'ambizioso progetto alleato di realizzare un documento filmato che accusasse il regime nazista e persuadesse il popolo tedesco ad accettare l'occupazione alleata arrivò troppo tardi e il film fu archiviato.

Nel 1952 la versione incompiuta (cinque rulli dei sei previsti) e tutti i materiali connessi (giornalieri, sceneggiatura ed elenco riprese) furono depositati presso l'Imperial War Museum. Nel 1984 il film fu proiettato in quella forma al festival di Berlino, con il titolo *Memory of the Camps*, per essere trasmesso l'anno dopo negli Stati Uniti all'interno del programma televisivo

Frontline. Anche in questa versione mutilata (sempre fornita dall'IWM) il film era così sconvolgente da ammutolire il pubblico. È stata proprio l'accoglienza riservata all'edizione 2005 del Cinema Ritrovato che ci ha incoraggiati a interrogarci sulla possibilità di restaurare e completare il film.

Il lavoro ha avuto inizio nel dicembre del 2008, quando il team dell'IWM composto da me, George Smith, Andrew Bullas e David Walsh ha cercato di capire se le sequenze previste per il sesto rullo mai assemblato potessero trovarsi tra i giornalieri. Siamo stati in grado di identificare la maggior parte delle sequenze (tranne due mappe) e le abbiamo montate su VHS. Pur non riuscendo a trovare tutte le corrispondenze con le scene descritte nell'elenco riprese originale, questa prima versione chiaramente 'funzionava' in termini di continuità e conferiva al film una conclusione logica e intensamente poetica.

Nel 2010 è partito il progetto vero e proprio: il primo compito consisteva nell'identificare tutte le sequenze rilevanti in diciassette ore di materiali, tra

negativi e controtipi positivi. Queste sequenze sono state sottoposte a scansione digitale presso Dragon e l'intero film è stato rimontato includendovi per la prima volta il sesto e ultimo rullo. La colonna degli effetti sonori è stata creata usando il suono in sincrono registrato nel campo di Belsen nell'aprile del 1945 e suoni registrati dall'esercito britannico a Pinewood e sui campi di battaglia europei. Il commento originale del 1945 è stato affidato alla voce dell'attore Jasper Britton. I titoli, che non c'erano, sono stati compilati e creati da zero. Per tutte le parti scritte e parlate in tedesco e in polacco sono stati inseriti sottotitoli inglesi, e nei titoli abbiamo riportato i nomi di tutti gli operatori che hanno girato il materiale originale, figure fondamentali finora ignorate. Stabilire l'identità e il ruolo di tutti coloro che hanno lavorato al film al Ministero dell'Informazione non è stato facile, dato che molti documenti essenziali non erano datati e firmati. Molte attribuzioni si basano pertanto sulla nostra comprensione del processo produttivo. Il nuovo titolo è quello storicamente corretto, trovato nel *Catalogue of Films for Liberated Territories* pubblicato nel 1945 dal Ministero dell'Informazione.

Toby Hagghith

On 29th September 1945, the incomplete rough cut of a brilliant documentary about the concentration camps was viewed at the Ministry of Information in London. For five months, a small team led by Sidney Bernstein and that included Stewart McAllister, Richard Crossman and Alfred Hitchcock, had strived to complete the film from hours of shocking footage that recorded, in a detailed and candid manner, the brutality of the Nazi regime. Unfortunately, this ambitious Allied project to create a feature length, factually-based documentary report that would damn the Nazi regime and shame the German people into acceptance of the Allied occupation had missed its moment, and the film was shelved, unfinished.

In 1952, the unfinished rough cut (five reels of a planned six reel film) and all the associated materials for the film (rushes, script and shot sheets) were deposited at the Imperial War Museum. In 1984 the film was screened in its incomplete form at the Berlin Film Festival, with the allocated title Memory of the Camps; this screening being followed in 1985 by a broadcast on Frontline in the USA. Even in the incomplete form (regularly borrowed from IWM) the film was immensely powerful and thought provoking, creating an awed hush among audiences. Indeed, it was the admiring reaction to a 2005 screening at Il Cinema Ritrovato that encouraged us to explore the idea of restoring and completing the film.

The work began in December 2008, when the IWM team including myself, George Smith, Andrew Bullas and David Walsh, investigated whether the sequences for the never assembled sixth reel could be found among the rushes. We were able to identify most of the sequences (except for two maps) and assembled these on to VHS. Even though we had not been able to match every scene described in the original shot sheet, this first version clearly 'worked' in terms of continuity and created a logical and powerfully poetic conclusion to the film.

In 2010 the project began in earnest, the first task being to identify all the relevant sequences in 17 hours of component reels (fine grains and negatives). These sequences were digitally scanned at Dragon and the whole film assembled anew, including, for the first time, the sixth and final reel. A sound effects track was created using synch sound captured at Belsen camp in April 1945 and sounds recorded by the British Army at Pinewood and on the battlefields of Europe. The original 1945 commentary has been recorded with the actor Jasper Britton providing the narration. As no titles existed, these were compiled and created afresh. English subtitles have been added for all the heard and written German and Polish and, in the credits, we listed all the cameramen who shot the original footage; crucial figures previously ignored in

discussions about the making of the film. Establishing the identity and roles of the filmmakers and writers who worked on the film at the Ministry of Information was not easy, as many of the key documents were not dated and named, and so many of the attributions are based on our understanding of the production process. The new main title is the correct historical title, found in the September 1945 Ministry of Information Catalogue of Films for Liberated Territories.

Toby Hagghith

THE MEMORY OF JUSTICE

Francia-RFT-GB-USA 1976

Regia: Marcel Ophüls

■ Sog.: ispirato al libro *Nuremberg and Vietnam: An American Tragedy* di Telford Taylor. Scen.: Marcel Ophüls. F.: Michael J. Davis. M.: Inge Behrens, Marion Kraft. Int.: Yehudi Menuhin, Telford Taylor, Karl Donitz, Albert Speer, Daniel L. Ellsberg, Barbara Keating, Robert Ransom, Marcel Ophüls. Prod.: Hamilton Fish, Ana Carrigan, Sanford Lieberman, Max Palevsky, David Puttnam ■ DCP. D.: 278'. Bn e Col. Versione inglese, francese e tedesca con sottotitoli inglesi / English, French and German version with English subtitles ■ Da: Academy Film Archive, The Film Foundation ■ Restaurato da Academy Film Archive in collaborazione con Paramount Pictures e The Film Foundation, grazie al finanziamento di The Material World Charitable Foundation, Righteous Persons Foundation e The Film Foundation. La fonte principale su cui si è basato il restauro è il negativo camera originale 16mm. Le registrazioni delle interviste di Ophüls in francese e in tedesco sono state riscoperte e sostituite alla pista sonora della versione originale con voce fuori campo in inglese. La Film Foundation ha consultato il regista Marcel Ophüls, il quale ha approvato il cambiamento dicendo che inizialmente intendeva usare piste in francese e in tedesco sottotitolate / Restored by the Academy Film Archive in association with Paramount Pictures and The Film Foundation. Restoration funding

provided by The Material World Charitable Foundation, Righteous Persons Foundation, and The Film Foundation. The primary source material for the restoration was the original 16mm camera negative. The original recordings of Ophüls' interviews with French and German-speaking participants in the film were discovered and replaced the existing English-language voiceover track. The Film Foundation consulted director Marcel Ophüls, who approved of this change from the original release version and indicated that he had originally intended to use subtitled French and German language tracks.

Come il precedente *Le Chagrin et la pitié*, che analizzava il comportamento dei francesi durante l'occupazione, *The Memory of Justice* amplia le possibilità del documentario ponendosi come termine di paragone per tutti i futuri film di questo tipo. *Le Chagrin et la pitié* e *The Memory of Justice* hanno fissato un genere e creato aspettative che lo stesso Ophüls ha a volte disatteso, come in *A Sense of Loss*, il suo film sull'Irlanda del Nord, elusivo quando la tematica trattata. Ophüls non si occupa di questioni secondarie.

The Memory of Justice è monumentale, e non solo per la sua impegnativa durata: quattro ore e trentotto minuti, più un intervallo. Esso attesta, esplora, mette a fuoco e soppesa – pacatamente, senza esprimere facili giudizi – una delle questioni centrali del nostro tempo: la contrapposizione tra responsabilità collettiva e responsabilità individuale. Il punto di partenza è la rievocazione del processo di Norimberga del 1946-47 attraverso filmati d'archivio e interviste con i sopravvissuti – imputati, accusatori, avvocati difensori e testimoni –, cui segue una riflessione sui metodi brutali impiegati dalla Francia in Algeria e sui crimini americani in Vietnam. “Parto dal presupposto”, dice Yehudi Menuhin all'inizio del film, “che tutti siano colpevoli”. Ma l'accettazione della responsabilità semplicemente in quanto esseri umani elude la verità che interessa qui a Ophüls. Le questioni

etiche sono eterne ma la tematica è specifica, ed è attraverso l'accumulo di dettagli specifici che *The Memory of Justice* produce il suo effetto. Ophüls intervista più di quaranta persone, e nei materiali d'archivio appare un'altra decina di figure cruciali. [...]

Il regista è molto presente in *The Memory of Justice*, a volte sullo schermo come intervistatore, e la sua esplorazione del passato alla scoperta del presente dà forma al film. Forse perché Ophüls è stato a sua volta esule dalla Germania nazista, figlio di un esule (Max Ophüls), ed è sposato con una tedesca che (nel corso del film) ricorda la propria appartenenza alla Gioventù hitleriana, *The Memory of Justice* appare come un'opera profondamente personale e pressante.

The Memory of Justice è lungo, ma impegna la mente e le emozioni con tanta coerenza e intensità che potrei facilmente nominare almeno una dozzina di film da un'ora e mezzo ben più difficili da reggere.

Vincent Canby, “The New York Times”, 5 ottobre 1976

Like his earlier The Sorrow and the Pity, which examined the behavior of the French during the Nazi occupation, Marcel Ophüls' The Memory of Justice expands the possibilities of the documentary motion picture in such a way that all future films of this sort will be compared to it. The Sorrow and the Pity and The Memory of Justice have set standards and created expectations that even Mr. Ophüls himself may not always meet, as in A Sense of Loss, his film about Northern Ireland, that was just as elusive as its subject. Mr. Ophüls doesn't deal in paltry material.

The Memory of Justice is monumental, though not only because it goes on for a demanding four hours and thirty-eight minutes, plus an intermission. It also marks off, explores, calls attention to, and considers, tranquilly, without making easy judgments, one of the central issues of our time: collective versus individual responsibility.

The starting point is an evocation of the 1946-47 Nuremberg war crimes trials, through newsreels and interviews with surviving defendants, prosecutors, defending attorneys, and witnesses, that leads to a consideration of French tactics in the fight to keep Algeria and America in action in Vietnam.

“I go on the assumption”, says Yehudi Menuhin early in the film, “that everyone is guilty”. But that sort of readiness to accept responsibility, simply by being a member of mankind, evades the truth that Mr. Ophüls seeks here.

The ethical questions are timeless but the subject is particular, and it's through the accumulation of particularities that The Memory of Justice makes its impact. More than forty persons are interviewed by Mr. Ophüls, and a dozen more key figures are seen speaking for themselves in old newsreel footage. [...]

Mr. Ophüls is very much a presence in The Memory of Justice, sometimes on the screen as the interviewer, shaping the film by his commitment to search through the past to discover the present. Perhaps because he himself was an exile from Nazi Germany, the son of an exile (Max Ophüls), and is married to a German woman who (in the course of this film) recalls her membership in the Hitler Youth, The Memory of Justice seems an especially personal, urgent work.

The Memory of Justice is long but it rivets the mind and the emotions so consistently that I can think of a dozen ninety-minute movies far more difficult to endure.

Vincent Canby, “The New York Times”, October 5, 1976

ENTRETIEN ENTRE SERGE DANÉY ET JEAN-LUC GODARD

Francia, 1988 Regia: Jean-Luc Godard

■ Prod.: Peripheria, Gaumont ■ DCP. D.: 129'. Col. Versione francese / French version ■ Da: Cinémathèque française per concessione di Gaumont ■ I nastri

originali video da 1/2 pollice sono stati affidati a Serge Le Péron nel 2012 per la preparazione del suo documentario *Serge Daney : le cinéma et le monde*. Sono stati digitalizzati all'INA. Il film resta incompleto, con due master originali mancanti. Nel 2014 viene realizzato un DCP a partire da cassette Beta Num, con il concorso dell'École Nationale Supérieure Louis Lumière, poi depositato alla Cinémathèque française / *The original 1/2 inch videotapes were entrusted to Serge Le Péron in 2012 for the preparation of his documentary Serge Daney: le cinéma et le monde. They were digitised at INA. The film remains incomplete, two original masters missing. In 2014, a DCP was created from the Beta Num cassettes, with the involvement of École Nationale Supérieure Louis Lumière, and then deposited at the Cinémathèque française*

Fondatore della Cinémathèque française, Henri Langlois ha permesso a numerosi cinefili di scoprire opere invisibili, mettendoli di fronte a una storia del cinema non considerata in modo cronologico ma attraverso similitudini e associazioni d'idee. Spettatore assiduo, Jean-Luc Godard è segnato da questa fondamentale iniziazione: "Langlois sapeva benissimo quel che faceva con le sue proiezioni 'in disordine' e il suo bizzarro museo. Era tutto una sfumatura, un sottinteso. Una serie di accostamenti imprevisti che scatenavano una vera e propria riflessione".

Il progetto di una 'storia del cinema', scritta e realizzata allo stesso tempo, si spegne nel 1977 con la scomparsa di Langlois. Nel 1978, il Conservatoire d'art cinématographique di Montréal invita Godard a tenere una serie di conferenze, sulla scia degli 'anti-corsi' che Langlois vi aveva impartito dieci anni prima. Sono le premesse di quella che diventerà l'opera monumentale *Histoire(s) du cinéma*, concepita nel solco di Langlois e di André Malraux. "La grande storia è la storia del cinema. È la questione del XIX secolo che si è risolta nel XX. È più grande delle

altre perché si proietta, mentre le altre si riducono". Composto da frammenti di film e da citazioni, *Histoire(s) du cinéma* è anche cosparso di letture e conversazioni. La presenza di Godard, in piena riflessione o al lavoro, davanti alla macchina da scrivere o alla moviola, è costante. Dopo aver realizzato i primi due episodi, invita Serge Daney a intrattenersi con lui. I colloqui vengono filmati il 3 dicembre 1988 sotto forma di dialogo ininterrotto, di lunga riflessione a due voci e a tutto campo sul cinema e la sua storia, sul ruolo e la collocazione delle immagini negli anni Ottanta, sullo stato del mondo contemporaneo. Godard ne trarrà formule e citazioni che andranno ad alimentare il seguito di *Histoire(s) du cinéma*. Alcuni estratti dell'incontro appaiono negli episodi 2A e 3B. Una parte della conversazione è stata trascritta da Serge Daney nel numero di "Libération" apparso il 26 dicembre 1988, dove la definisce "un'intervista-fiume, filmata nell'eventualità di un accompagnamento pedagogico a *Histoire(s) du cinéma* e di una diffusione televisiva".

Samantha Leroy e Hervé Pichard

Founder of the Cinémathèque française, Henri Langlois allowed many cinephiles to discover unseen works, exposing them to a history of cinema considered not chronologically, but through similarities and association of ideas. An assiduous spectator, Jean-Luc Godard was marked by this fundamental initiation: "Langlois knew well what he was doing with his 'disordered' projections and his bizarre museum. Everything was nuance, hidden meaning. A series of unexpected combinations that unleashed true reflection".

The project of a 'history of cinema', written and produced at the same time, disappears in 1977 with the death of Langlois. In 1978, the Conservatoire d'art cinématographique of Montréal invites Godard to hold a series of conferences, in the wake of the 'anti-courses' Langlois had given ten years earlier. They are the foundations of what will become

the monumental work Histoire(s) du cinéma, conceived in the furrows of Langlois and André Malraux. "The big story is the history of cinema. It is the question of the 19th century that is resolved in the 20th. It is bigger than others because it is projected, while they are reduced". Composed of fragments of films and quotations, Histoire(s) du cinéma is also sprinkled with readings and conversations. The presence of Godard, in full reflection or at work, in front of the typewriter or at the moviola, is constant. After making the first two episodes, Serge Daney is invited to join him. Their conversation is filmed on 3 December 1988 in the form of an uninterrupted dialogue, a lengthy two-person reflection and an across-the-board discussion on cinema and its history, on the role and place of the image in the '80s, on the state of the contemporary world. Godard will derive formulae and quotations from it which will go on to fuel the following Histoire(s) du cinéma. Some extracts of their meeting appear in episodes 2A and 3B. One part of the conversation was transcribed by Serge Daney in an edition of "Libération", dated 26 December 1988, where he defines it as 'an interview-river, filmed in the eventuality of a pedagogic guide to Histoire(s) du cinéma and a television broadcast'.

Samantha Leroy e Hervé Pichard

MAGICIAN: THE ASTONISHING LIFE AND WORK OF ORSON WELLES

USA, 2014 Regia: Chuck Workman

■ F.: John Sharaf, Tom Hurwitz, Michael Lisnet. M.: Chuck Workman. Int.: Simon Callow, Christopher Welles Feder, Norman Lloyd, Julie Taymor, Peter Bogdanovich, William Friedkin, Elvis Mitchell, Jonathan Rosenbaum, Henry Jaglom, Joseph McBride, Peter Brook, Walter Murch, Eric Sherman, Costa-Gavras, Richard Linklater, Oja Kodar, Sydney Pollack, Paul Mazursky. Prod.: Charles S. Cohen per Cohen Media



Magician: The Astonishing Life and Work of Orson Welles

Group ■ DCP. D.: 95'. Bn e Col. Versione inglese / English version ■ Da: Cohen Media Group per concessione di Cinema Srl

Uno studio approfondito della vita e della carriera di Orson Welles esigerebbe la durata di una miniserie, ma in *Magician: The Astonishing Life and Work of Orson Welles* Chuck Workman riesce efficacemente a cogliere un bel po' di punti salienti procedendo a grandi balzi. Frugando tra i progetti incompiuti del versatile genio, il mago del documentario e del montaggio tenta inoltre di smentire la vulgata secondo cui Welles avrebbe avuto paura di completare i progetti; come mostra il film, il regista era sempre al lavoro, nonostante fosse costantemente a corto di finanziamenti. [...]

La saga di Welles è stata raccontata tante volte, anche in una serie di valide biografie, e non si può dire che qui ci siano informazioni o spunti nuovi. Ma Workman sa ben ricreare visivamente il mondo in cui Welles viveva e lavorava. Nessun altro si era mai preso la briga di andare a Woodstock, Illinois, per filmare il teatro in cui Orson, adolescente, allestiva e interpretava le sue prime produzioni shakespeariane, o è riuscito a restituire con tanta intensità il soggiorno europeo degli anni Cin-

quanta (sentiamo Welles parlare un italiano appena passabile) che lo fece conoscere come il pioniere del cinema americano indipendente del dopoguerra.

I punti di forza di Workman, instancabile topo d'archivio, danno qui ottimi risultati proponendo rarissimi filmati documentari presi da varie fonti internazionali, spezzoni di opere incompiute, provini girati dallo stesso Welles (*Don Quixote*, *The Deep*, *The Merchant of Venice*, *King Lear*, *The Other Side of the Wind*, *The Dreamers* e altri) ed estratti spesso insoliti di vecchie ma interessanti interviste con figure ormai scomparse (John Houseman, William Alland, Robert Wise, Pandro S. Berman, Richard Wilson, Michael MacLiammoir, Suzanne Cloutier, Peter Viertel, Anthony Perkins). [...]

Agile più che analitico, e incline ad accantonare giudizi psicologici su una figura enormemente complessa, *Magician* si assume con piglio energico e vivace il meritevole compito di coinvolgere spettatori forse poco al corrente della vita e dell'opera di Welles, risultato che può solo giovare a un artista costantemente oggetto di nuove scoperte e di nuove interpretazioni. Todd McCarthy, "The Hollywood Reporter", 16 settembre 2014

An in-depth study of Orson Welles' singular life and career would run the length of a miniserie, but Chuck Workman engagingly hits a good many highlights in stone-skipping fashion in Magician: The Astonishing Life and Work of Orson Welles. Additionally, by delving into the protean talent's bag of unfinished projects, the veteran documentary and clips-reel whiz tries to counter the view that Welles had a fear of completion later in life; as the film shows, he was always working, however under-financed he may have been. [...]

The Welles saga has been told innumerable times, including in a host of hefty biographies, and it can't be said that there is much here in the way of new information or insights. One thing Workman does provide, however, is a strong visual sense of the world in which his subject lived and worked. No other Welles chronicler has gone to Woodstock, Illinois, to film the very theater in which Orson, in his early teens, put on and acted in his first Shakespeare productions, or has so vividly captured his subject's 1950s European sojourn (we hear Welles speaking barely passable Italian), which qualified him as the pioneer post-war independent American filmmaker.

Workman's strengths as a miner of archives really pay off here, as he offers up exceedingly rare documentary footage of his subject drawn from diverse international sources, peeks at unfinished works and camera tests Welles himself shot (Don Quixote, The Deep, The Merchant of Venice, King Lear, The Other Side of the Wind, The Dreamers, et al.) and often unfamiliar excerpts from old but relevant interviews with figures no longer with us (John Houseman, William Alland, Robert Wise, Pandro S. Berman, Richard Wilson, Michael MacLiammoir, Suzanne Cloutier, Peter Viertel, Anthony Perkins). [...]

Breezy rather than analytical and prone to leaving psychological evaluation of this enormously complex figure mostly to the side, Magician adopts a lively, energetic approach in the worthy service of engaging the interest of viewers perhaps unfa-

miliar with Welles' life and work. Such a result would be all to the good for an artist about whom there are always more aspects to discover and perspectives to be shared.

Todd McCarthy, "The Hollywood Reporter", September 16, 2014

CONFINI

Episodio di 9x10 novanta

Italia, 2014 Regia: Alina Marazzi

■ Testi e voci: Mariangela Gualtieri. Ricerche d'archivio: Giovannella Rendi. Mus.: Mauro Montalbetti. Prod.: Istituto Luce - Cinecittà ■ DCP. D.: 10'. Bn e Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Istituto Luce - Cinecittà

9x10 novanta è un film di nove episodi, affidati ad altrettanti registi italiani, realizzato per festeggiare i novant'anni dell'Istituto Luce. Ogni film, di 10 minuti, è realizzato con un montaggio d'immagini provenienti dall'Archivio Luce.

File di uomini incappucciati risalgono faticosamente la china di un pendio innevato, trainando pesanti ingranaggi con grosse funi. Intorno a loro, una tormenta di neve, a cui si sovrappone la bufera di graffi e la grana della pellicola di cento anni fa. Soldati-bambini invecchiati precocemente escono silenziosi da una trincea dopo essere stati interrogati: il loro sguardo ci interroga, con tutto il carico di una domanda rimasta in sospeso. In una corte contadina la comunità danza per celebrare il giuramento di una giovane coppia che porta la promessa del domani...

Per indagare il concetto di 'confine' ho utilizzato immagini della Grande guerra focalizzando proprio sui confini reali e sulle trincee, per spingere la visione oltre questi confini terreni verso una dimensione interiore. Ho accostato i filmati – che ritraggono sempre e solo tutto quello che accade

ai confini del campo di battaglia – alla scrittura poetica di Mariangela Gualtieri, che vibra di cristallina intensità anche grazie all'interpretazione vocale che la poetessa stessa restituisce ai suoi versi. Una voce profonda ed essenziale di donna accompagna le gesta epiche di soldati al seguito di un'impresa folle come quella di costruire un confine sulla cima innevata di un monte. Vista dalla prospettiva del nostro presente e attraverso lo sguardo della poetessa, che ci parla di cose semplici ma importanti, l'impresa dell'umano e la distruzione che ne consegue ci appare drammaticamente futile.

Alina Marazzi

9x10 novanta is a film in nine episodes with nine different Italian directors made in celebration of Istituto Luce's 90th anniversary. Each film is ten minutes long and uses images from Archivio Luce.

Lines of hooded men climb up with difficulty a snow-covered slope, hauling heavy equipment with thick ropes. They are surrounded by a snow storm that overlaps with the blizzard of scratches and the grain of film from a hundred years ago. Child-soldiers old before their time rise silently from the trenches after being questioned: their gaze scrutinizes us, weighed down by a pending question. In a country court the community dances in celebration of young couple's oath that bears the promise of the future...

To investigate the concept of 'border' I used images of the Great War with a focus on real borders and trenches in an effort to push perspective beyond earthly borders to a more internal terrain. I paired the footage – which portrays only what happens at the borders of the battlefield – with the poetic writing of Mariangela Gualtieri, which vibrates with clear intensity, enhanced also by the poetess' reading of her own verses. A deep, spare female voice accompanies the epic feats of soldiers pursuing a crazy endeavor like building a border on the snowy peak of a mountain. Seen



L'umile Italia



Confini

from the perspective of our times and through the eyes of the poetess, who talks of simple yet important things, man's undertaking and the destruction that is the result of it appears dramatically futile.

Alina Marazzi

L'UMILE ITALIA

Episodio di 9x10 novanta

Italia, 2014 Regia: Pietro Marcello e Sara Fgaier

■ Ricerche d'archivio: Giovannella Rendi. Prod.: Istituto Luce-Cinecittà ■ DCP. D.: 10'. Bn e Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Istituto Luce - Cinecittà

Nel tentativo di evocare l'Italia della provincia e delle campagne, il nostro percorso si è sviluppato attraverso immagini di vita contadina, momenti quotidiani ed eccezionali di una società scomparsa, quella di uomini a stretto contatto con la terra, secondo



Casarola

un'archeologia della memoria umana che ci riguarda in modo profondo e comune.

Il mondo contadino rispettava il nostro paesaggio, lo aveva disegnato sulle sue mirabili rovine e nei secoli aveva creato i solchi della sua storia. Carlo Levi ci ha insegnato che dietro quel mondo così povero e miserabile, c'erano dei contenuti secolari, millenari, fatti di regole e armonie. Abbiamo scelto di utilizzare alcuni estratti del suo libro *Un volto che ci somiglia* in cui il suo sguardo ottimista legge nelle cose, negli spazi come sul volto degli uomini, l'immagine poetica di un popolo in cammino, un mondo corale con i suoi valori di armonia, sofferenza, umanità e comunità.

Pietro Marcello e Sara Fgaier

In an attempt to evoke provincial and rural Italy, we created a journey through images of farm life, quotidian and exceptional moments of a bygone society, a society of humans in close contact with the earth, according to an archeology of human memory that regards us all on a deep level.

*The peasant world respected our landscape, drew it on its admirable ruins and across centuries had furrowed its history. Carlo Levi taught us that this poor and miserable world rested upon centuries, millennia of substance and meaning, made of rules and harmony. We have chosen several excerpts from his book *Un volto che ci somiglia* in which his optimistic outlook reads in things, spaces and the faces of men the poetic image of a pilgrim people, a choral world with its values of harmony, pain, humanity and community.*

Pietro Marcello and Sara Fgaier

CASAROLA

Italia, 2014 Regia: Lorenzo Castore

■ Sog., Scen.: Lorenzo Castore. Prod.: Young Films ■ DCP. D.: 9'. Bn e Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles ■ Da: Young Films

Casarola è lo sperduto paesino degli Appennini in provincia di Parma che ha dato i natali alla famiglia Bertolucci. Qui è cresciuto Attilio Bertolucci, uno dei poeti italiani più influenti del XX secolo, e qui i suoi due figli Bernardo e Giuseppe hanno trascorso l'infanzia, e, per molti anni, le vacanze estive: la casa ancestrale è stata per loro il luogo magico e selvatico della scoperta in cui sperimentare senza costrizioni il mondo circostante, maturando, come il padre, la loro poesia, le loro visioni, il loro mondo interiore.

Casarola is the name of the remote village lost in the Apennines mountains close to Parma. This is the origin of the Bertolucci family, it is a father family house. Here Attilio Bertolucci, one of the most influential Italian poet of the XX century grew up. Here his two male sons Bernardo and Giuseppe spent their childhood and summer vacations for many years: it was for them the magic place of discovering, of being wild and free to experience the world around them. Here they developed – as their father did – their poetry, visions, fantasies, inner world.

GIULIO ANDREOTTI LA POLITICA DEL CINEMA

Italia, 2015 Regia: Tatti Sanguineti

■ Sog., Scen.: Pier Luigi Raffaelli, Tatti Sanguineti. F. (intervista a Giulio Andreotti): Elio Bisignani. M.: Germano Maccioni. Prod.: Istituto Luce-Cinecittà ■ DCP. D.: 89'. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles ■ Da: Istituto Luce - Cinecittà

Giulio Andreotti era un uomo pragmatico. Per questo eccelse nelle cose del quotidiano e nelle passioni della domenica della gente comune, come il cinematografo, lo sport, il calcio. Quando, un anno e mezzo dopo la sua nomina (31 maggio 1947, IV governo De Gasperi) a dominus delle pratiche del cinema, gli fu portato in re-visione il film della Rank *The Glory of the Sport* sulle Olimpiadi di Londra del 1948, si irritò per come i vincitori rappresentavano i vinti, gli italiani. Nella parata inaugurale che apre il film celebrativo è inserita addirittura Malta, lo scoglio maledetto che grazie al radar inventato da Marconi, aveva inabissato il 90% dei nostri aerei (gli *aquilotti* di Mattoli e Sordi) e silurato le nostre navi ("arrivati vivi in Africa, morire era più difficile", ricorda Monicelli). Andreotti, dunque, blocca per motivi di ordine pubblico il film della Rank, ma senza togliere né i maltesi né i pakistani. Fa aggiungere un po' di medaglie azzurre, che invece poche non erano: eravamo terzi.

Capisce che oltre al ripescaggio in serie A della Triestina, oltre alla nazionalizzazione della scommessa sportiva, la Sisal diventa il Totocalcio (l'inafferrabile dodici), organizzare le Olimpiadi può fare comodo.

Ci metterà dodici anni per portare a Roma i cinque anelli di De Coubertin, "la gloria del diporto". Organizza convegni, demolisce baracche, edifica strade, palaghiacci, trampolini, velodromi, villaggi per atleti.

Andreotti mescola questi progetti a sogni felliniani, viaggi e trasferte. Incontra il Ferraniacolor e Reza Pahlevi, disciplina le spose di guerra e i pompieri di Viggiù. Narra di Chaplin, di De Sica, di Rossellini, di Visconti, di Fabrizi. Indovinate quale di questi giganti stava sui calli al men che trentenne sottosegretario, *humili genere natus*? Al sottosegretario, del teatro e di Ghiringhelli assai poco importava. Mandava De Pirro, firmava le scartoffie, erogava le sovvenzioni. Se poteva, non ci andava neanche De Pirro. E inoltre, Silvana Pampanini, Wilma Montesi e Salvato-

re Giuliano, il progetto che Andreotti dissuase. Perché lui, figlio di poveri, rispettava il capitale: i film li dissuadeva prima, non li carcerava dopo.

Parlando del 'caso Montesi', di come cioè Andreotti avesse imparato a stare in guardia e a fabbricarsi degli archivi, ci sono dentro al racconto un condizionatore d'aria e una foto che non si trova, ma l'abbiamo tenuto lo stesso. Il primo film finiva con un twist, il secondo con un gioco di parole che mescola la giovinezza e l'ombra della morte.

Se invece volete un aforisma, eccolo: "il *Quo Vadis?* fece per l'Italia più del Piano Marshall".

Tatti Sanguineti

Giulio Andreotti was a pragmatic man. For this reason, he excelled in aspects of everyday life, the Sunday passions of the common people, such as cinema, sport, football. When, a year and a half after his appointment (31 May, 1947, IV De Gasperi Cabinet) as government supervisor of cinematographic matters, he was brought to review The Glory of the Sport, a Rank production on the London Olympics of 1948, he was angered by how the victors depicted the vanquished, the Italians. In the inaugural parade that opens the celebratory film, even Malta has been included, that cursed rock, which thanks to the radar Marconi invented, had downed 90% of our aeroplanes (the aquilotti of Mattoli and Sordi) and torpedoed our ships ("once they arrived in Africa alive, dying was more difficult", remembers Monicelli). Andreotti, therefore, for reasons of public order temporarily suspends screenings of the Rank film, but not to have the Maltese or Pakistani cut, rather he has a few more medals added for the Italians, which were in any case plentiful: we had come third.

He understands that more than the readmission of Triestina into Serie A, more than the nationalisation of sports betting, Sisal becomes Totocalcio (the elusive twelve), holding the Olympic Games represents a great opportunity. It will

take him twelve years to bring De Coubertin's five Olympic Rings to Rome, "the glory of sport". He organises conferences, demolishes slum housing, builds roads, ice rinks, trampolines, velodromes, athletes' villages.

Andreotti mixes these projects with Felliniani dreams, trips and jaunts. He meets with Ferraniacolor and Reza Pahlavi, disciplines the war brides and the fire-fighters of Viggiù. He talks of Chaplin, De Sica, Rossellini, Visconti and Fabrizi. Guess which of these giants really got on the thirty year-old Undersecretary's nerves, humili genere natus? The theatre and Ghiringhelli, the Undersecretary doesn't give any importance to. He sent De Pirro, he signed the paperwork, he provided the subsidies. If he could have, even De Pirro wouldn't have gone. And furthermore, Silvana Pampanini, Wilma Montesi and Salvatore Giuliano, the project that Andreotti advised against. Because he, the son of poor parents, respected capital: he didn't wait to punish them later, he dissuaded them from the very start.

Speaking of the 'Montesi Affair', or of how Andreotti learnt to be on guard and fabricate the archives, at the centre of it lie an air conditioner and a photograph that cannot be found, but we have kept it in all the same. The first film ended with a twist, the second with a play on words – youth and the shadow of death. Instead, if you want an aphorism, here it is: "Quo Vadis? did more for Italy than the Marshall Plan".

Tatti Sanguineti



PROGETTO CHAPLIN

The Chaplin Project

Programma e note a cura di / *Programme and notes curated by* **Cecilia Cenciarelli**
Note di / *Notes by* **Cecilia Cenciarelli, Adriano Baccilieri e Frank Scheide**

Per sedici anni consecutivi Il Cinema Ritrovato ha tenuto a battesimo il restauro di uno o più film di Charlie Chaplin che, proiettati in Piazza Maggiore, sono riusciti con la stessa potenza a trascinare migliaia di anime dentro un'unica, oceanica, risata. Ogni anno abbiamo tentato di condividere le scoperte (più o meno rilevanti) emerse dall'esplorazione dell'archivio Chaplin e di offrire momenti di incontro per discutere le complessità estetiche, metodologiche e tecniche inerenti ai singoli restauri.

Così, anche se Chaplin non calcherà lo schermo di questa edizione, o forse proprio in virtù di questa assenza, crediamo che il Progetto Chaplin goda ormai di vita propria e sia per questo destinato a sopravviverci. Pensiamo cioè di aver lanciato in orbita una serie sufficiente di riflessioni, quesiti e ipotesi ragionate da attrarre ormai, quasi spontaneamente, nuovi ritrovamenti. È il caso di questo fondo inedito ancora avvolto in un 'mystère Léger', che si aggiunge all'insieme di opere – collage, dipinti, poemi e animazioni – con cui gli artisti delle avanguardie europee degli anni Venti e Trenta celebrarono la modernità di Charlot. Stilisticamente distanti dalle illustrazioni di Léger per il cinepoema di Yvan Goll *Die Chapliniade*, e alle tavole che ritraggono lo 'Charlot scomposto' pensate per l'animazione *Charlot Cubiste* (e confluite in *Ballet mécanique*), questi disegni sono probabilmente riconducibili al gruppo di allievi di Léger, come indicato sul retro di una delle tavole: "3^{me} étude par l'Atelier de Fernand Léger Paris 1935" e a un progetto editoriale del 1917 intitolato *Les 24 heures de Charlot*.

Se di ritrovamento vero e proprio non si può parlare rispetto al fondo Jerry Epstein, preservato negli anni dai suoi eredi, stupisce comunque per ricchezza il lotto di foto e documenti legati alla sua collaborazione con Chaplin e recentemente acquisito dall'Association Chaplin. In particolare il materiale inerente a *The Freak*, complementare rispetto a quello già presente all'interno dell'archivio Chaplin, rivela come la produzione di questo film sia andata più avanti di quanto si sapesse.

L'omaggio a Jerry Epstein è stato messo in cantiere la scorsa estate insieme a Peter [von Bagh] durante l'ultima delle molte colazioni afose rubate all'entropia del festival. L'idea delle 'filiazioni' era stata sua e si ironizzava spesso sul fatto che Chaplin non avrebbe sicuramente gradito un programma interamente dedicato ai meriti altrui. Peter era particolarmente incuriosito dalla figura di Jerry Epstein da quando aveva saputo che era stato l'uomo decisivo per la realizzazione della *Contessa di Hong Kong* che, come ripeteva provocatoriamente da anni, era di gran lunga il suo Chaplin preferito.

Un sincero ringraziamento a Kate Guyonvarch e all'Association Chaplin, a Susan Brand e Brenda Watkinson.

Cecilia Cenciarelli

For sixteen consecutive years Il Cinema Ritrovato has premiered the restoration of one or more Charlie Chaplin films. Screened in Piazza Maggiore at every edition, his films have never failed to drag thousands of people into one, extraordinary oceanic laughter. Every year we have shared the significant discoveries that have surfaced from an in-depth exploration of the Chaplin Archive and took every opportunity to discuss the aesthetic, methodological and technical complexities of each restoration. Even though Chaplin will not appear on the screens of this edition, or perhaps due to this absence, we believe that the Chaplin Project now has a life of its own and is destined to outlive us. In other words, we feel like we might have set in motion enough reflections, questions and thought-out hypotheses to attract, almost spontaneously, new finds. That is the case of this original collection wrapped up in a 'mystère Léger', yet another addition to the works – collages, paintings, poems and cartoons – by European avant-garde artists of the 1920s and 30s celebrating Tramp's modernity. Stylistically different from Léger's illustrations for the Yvan Goll's cinepoem Die Chapliniade and the panels depicting a 'decomposed Tramp' created for the unfinished animated work Charlot Cubiste (and integrated into Ballet mécanique), these drawings are likely ascribable to a group of Léger's students, as indicated on the back of one of the panels, "3^{me} étude par l'Atelier de Fernand Léger Paris 1935", and a 1917 publication titled Les 24 heures de Charlot.

We may not be able to talk about an actual new discovery with the Jerry Epstein collection, preserved over the years by his heirs. However, the Association Chaplin's recent acquisition of the pictures and documents connected to his work with Chaplin is astonishingly rich. In particular, the material relating to The Freak – complementary to the holdings of the Chaplin Archive – reveals how the film's production advanced further than was previously believed.

The tribute to Jerry Epstein was thought of last summer with Peter [von Bagh] during the last torrid breakfast snatched from the entropy of the festival. The idea of 'filiation' was his, and he often joked about how Chaplin would surely not have liked a program entirely devoted to the merits of others. Peter was particularly intrigued by Jerry Epstein when he found out that he was crucial to the making of A Countess from Hong Kong, which, as he provokingly repeated year after year, was by far his favorite Chaplin film.

With deepest thanks to Kate Guyonvarch and Association Chaplin, Susan Brand and Brenda Watkinson.

Cecilia Cenciarelli

DOSSIER JERRY EPSTEIN

Nel 1946, quando conobbe Charlie Chaplin, Jerome 'Jerry' Epstein stava ancora avviando quello che diverrà il suo influente Circle Theater a Los Angeles. I due divennero subito amici per la pelle. I rapporti personali tra Jerry e la moglie e i figli di Chaplin maturarono anch'essi negli anni fino a formare un singolare legame affettivo, che si riflette nella vasta e interessante corrispondenza conservata dall'Association Chaplin. La verve di Epstein e il suo talento nel riferire ricordi e aneddoti offrono un punto di vista privilegiato sulla vita e sulla carriera di Chaplin durante gli 'anni svizzeri'. Le lettere di Epstein rivelano chiaramente fino a che punto Chaplin contasse su di lui per superare gli ostacoli nel 'ricominciare' l'attività di regista

in un ambiente poco familiare e, per la prima volta dopo quasi quarant'anni, con una libertà artistica limitata. Con le sue molte mansioni – collaborava alle sceneggiature, si occupava dei sopraluoghi, era assistente alla regia, direttore di produzione, segretario e tuttotfare – Epstein contribuì incontestabilmente a colmare il vuoto emotivo che Chaplin doveva aver provato separandosi da tutti i suoi collaboratori storici.

Scritto dal punto di vista del confidente, del collaboratore e del compagno di sventure (erano entrambi vittime del maccartismo), *Remembering Charlie* di Jerry Epstein è una delle migliori biografie sulla vita Chaplin tra il 1946 e il 1977. Il libro, uscito nel 1989, raccoglie i ricordi di Epstein registrati

su nastro in una serie di colloqui con critico cinematografico Geoff Brown e poi trascritti dalla segretaria di Jerry, Brenda Watkinson. Grazie a entrambi e agli eredi dell'autore è stato possibile preparare una presentazione con la voce di Jerry Epstein che descrive la sua vita con Charlie Chaplin fino al lavoro di assistente sul set di *Luci della ribalta*.

Cecilia Cenciarelli, Frank Scheide

Jerome 'Jerry' Epstein was just starting his influential Circle Theater in Los Angeles in 1946 when he first met Charlie Chaplin, and the two quickly became lifelong friends. His personal relationship with Lady Chaplin and the children also developed, through the years, into something quite unique, as reflected



Charles Chaplin, Marlon Brando, Sophia Loren, Jerry Epstein, e Sydney Chaplin discutono la sceneggiatura di *La contessa di Hong Kong*

© Roy Export Company Establishment.

in the vast and interesting correspondence preserved by Association Chaplin. Epstein's wit, his talent for recollection and anecdote offer a privileged point of view on Chaplin's personal and professional life throughout the 'Swiss years'. Reading Epstein's letters clearly reveals to what extent Chaplin relied on him to overcome the obstacles involved in his 'new beginning' as a filmmaker in an unfamiliar environment and, for the first time in almost 40 years, with restricted artistic freedom. Assisting Chaplin in many capacities – assistant screenwriter and director, scouting and production manager, secretary and factotum – Epstein undeniably contributed to fill the emotional gap Chaplin must have experienced in leaving all his historical collaborators behind.

Written from the perspective of confidante, film collaborator and fellow victim of McCarthyism, Jerry Epstein's 1989 book *Remembering Charlie* is one of the best biographies describing Chaplin's life from 1946 to 1977. To produce this book Epstein shared his memories with film critic Geoff Brown through a series of audio taped interviews which Jerry's secretary, Brenda Watkinson, transcribed. Thanks to Brenda Watkinson, Geoff Brown, and the late author's estate, it was possible to compile a presentation featuring the voice of Jerry Epstein describing his own life and experiences with Charlie Chaplin up to and including the time he worked as an assistant producer on *Limelight*.

Cecilia Cenciarelli, Frank Scheide

THE ADDING MACHINE

GB, 1969 Regia: Jerry Epstein

■ Sog.: dalla pièce omonima di Elmer Rice.
Scen.: Jerome Epstein. F.: Walter Lassally.
M.: Gerry Hambling. Scgf.: Jack Shampain.
Mus.: Mike Leander, Lambert Williamson.
Int.: Milo O'Shea (Mr. Zero), Phyllis Diller (Mrs. Zero), Billie Whitelaw (Daisy Devore), Sydney Chaplin (luogotenente Charles), Julian Glover (Shrdlu), Raymond Huntley (Smithers), Phil Brown (Don), Paddie



The Adding Machine © Jerry Epstein Collection

O'Neil (Mabel). Prod.: Associated London Films, Universal Pictures ■ 35mm. D.: 100'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: BFI - National Archive

Lessi la sceneggiatura a Charlie. Nella seconda metà del film Mr. Zero muore e viene spedito ai Campi Elisi. L'idea che Charlie aveva del Paradiso mi entusiasmava "L'ultima cosa che voglio vedere sono gli uomini che galleggiano sulle nuvole e che vanno a spasso per giardini incantati con delle arpe. Che noia! Se il Paradiso fosse così sarebbe la fine! Immaginatelo come un grande luna park, un luogo di intrattenimento, con un labirinto degli specchi, il baracchino del gelato e gli hot dog e

il gioco d'azzardo? Questo sì che è il Paradiso!" [...]

La lavorazione di *The Adding Machine* si svolse senza intoppi. Walter Lassally, il bravissimo operatore che aveva firmato *Zorba il greco*, superò se stesso. Sidney Chaplin interpretava il ruolo che già aveva recitato al Circle: quello del luogotenente Charles, guardiano del Paradiso; credo che sia una delle sue interpretazioni cinematografiche migliori. La mia amicizia con Sean Connery si era nel frattempo rinsaldata, e Sean era impaziente di vedere le prime riprese. Dopo aver visto le sequenze del Paradiso, commentò: "Stai copiando Ingmar Bergman". Io lo presi come un grosso complimento.

Charlie si trovava a Londra. Dopo uno dei nostri rituali giri in auto ci fermammo a bere un caffè al ristorante del Royal Festival Hall. Il film era finito, ma avevo dei dubbi circa la musica di apertura e lì, sulle rive del Tamigi, Charlie mi mostrò, improvvisando, come avrebbe dovuto essere secondo lui.

“Comincia con qualche pezzo di Gershwin per conquistare New York” – e cantò le battute iniziali di *Rhapsody in Blue*, mimando il suono del trombone – “poi, mentre mostri le scene degli addetti alle macchine calcolatrici, devi suonare qualcosa che trasmetta un senso di automazione e d'inquadramento”. Cominciò allora a battere le dita sul tavolo, come un tam-tam. Su questo sottofondo intonò un “Da da da da/da da da da”, mentre i battiti si intensificavano. Mi incisi nella memoria tutto quello che aveva cantato, e lo riferii al nostro arrangiatore. La sigla d'apertura di *The Adding Machine* è tutta opera di Chaplin.

La prima volta che Charlie vide il film, io mi trovavo seduto dietro di lui nel cinema: aveva un fazzoletto in mano

e piangeva, il film gli piacque infinitamente.

Jerry Epstein, *Charlie Chaplin. Ritratto inedito di un poeta vagabondo*, Gretnese Editore, Roma 1992

I read Charlie my screenplay. In the film's second half, Mr. Zero dies and is sent to the Elysian Fields. I became very excited by Charlie's concept of Heaven. "You don't want people floating on clouds, carrying harps around in a beautiful park. It's so boring - if that's what Heaven is like I'd cut my throat. Why don't you make it like a huge fairground, with amusements, gambling, fun houses, hot dogs and ice cream? That's Heaven! [...] The filming of The Adding Machine went smoothly. Walter Lassally, the very fine cameraman who photographed Zorba the Greek, excelled himself. Sydney Chaplin played his old Circle role of Lieutenant Charles, the guardian in Heaven. I think it's one of the best thing he's done in films. My friendship with Sean Connery had by now blossomed. He was anxious to see the rushes. After viewing the Heaven sequences he commented, "You're

copying Ingmar Bergman". I thought it was a great compliment. Charlie was in London. After taking one of our ritual drives we stopped at the Royal Festival Hall restaurant for coffee. The picture was finished, but I wasn't sure of the title music. There, overlooking the Thames, Charlie improvised how it should sound. "Start out with some Gershwin to capture New York" – and he sang the opening bars of Rhapsody in Blue, pantomiming a trombone's wah wah wah – "then, as you show scenes of people operating adding machines, get the feeling of automation and regimentation". He began wrapping his fingers on the table, like a tom-tom. Over this, he intones "da da da da/da da da" and his beating increased in intensity. I remembered everything he sang and passed it on to our arranger. The opening title music on The Adding Machine is all by Chaplin.

The first time Charlie saw the film, I was sitting behind him in the theater, he had his handkerchief in his hand and he was weeping. He loved the picture.

Jerry Epstein, *Remembering Charlie, Doubleday, New York 1989*

DOSSIER: LE MYSTÈRE LÉGER-CHAPLIN

Le opere (46 carte e 3 dipinti), presentate qui per la prima volta, provengono da una storica collezione, ora in parte smembrata, che si formò a Parigi negli anni Dieci-Quaranta del secolo scorso ad opera dell'italiano Carlo Alberto F*, docente d'economia alla Sorbonne, frequentatore degli ambiti artistico-culturali dell'epoca, non solo in Francia, e amico di molti artisti. Insieme a questo nucleo, nella raccolta di oltre 5.000 titoli, figuravano i nomi dei migliori protagonisti dell'avanguardia, da Léger a Kupka, da El Lissitzky, Malevič, Larionov a Moholy-Nagy, da Feininger ad Arp, e ancora artisti olandesi di De Stijl, Rietveld, van Doesburg, van der Leek, qual-

che italiano, e persino autori singolari come Jessurun de Mesquita, o Samuel 'Mommie' Levi-Schwarz, ebrei olandesi finiti entrambi vittime dei nazisti, ad Auschwitz.

L'intero fondo è ancora inedito; così come s'è conservato dagli anni di formazione fino al suo trasferimento in Italia. Infatti, con l'occupazione di Parigi da parte delle truppe tedesche, Carlo Alberto F* rientrò in patria, prima di prendere residenza in Svizzera, negli anni Cinquanta. A riprova del trasferimento, e della cronologia, nel retro di quasi tutti i titoli della collezione si trova un cartiglio con scheda tecnica dell'opera, e l'impressione del timbro 'Posta dell'Impero', che testi-

monia la verifica avvenuta al confine.

I 46 disegni che consideriamo potrebbero essere definiti 'laboratorio Léger-Charlot', visto il riferimento al grande maestro francese e al suo atelier che i fogli documentano (in modi diversi, con valutazione in corso) e l'adozione della maschera di Charlot quale soggetto iconografico, interpretato con strabiliante varietà inventiva (in modi diversi, e da mani diverse – forse quattro o cinque – pure oggetto di valutazione i corso).

Per ora, consideriamo questo fondo come uno 'scavo' appena iniziato; non senza notare – almeno – la vivacità creativa che le opere rivelano, e, in molte, anche una qualità che lascia intendere

quanto prossimo fosse ai suoi allievi il *maître* dell'atelier.

E infine, una chiosa di forte significato: due foto con dedica all'amico docente – una di Léger per 'Charly', l'altra di Chaplin per 'Charly Albert' – integrano l'attestazione del loro legame; ma anche uno dei dipinti citati, reca a retro una scritta d'evidente valenza: "A mon ami Charles Albert avec amitié. Caen 17-3-34. FLéger".

Inoltre, fra i 46 disegni, ve n'è uno in particolare che chiude emblematicamente il triangolo: la mano dell'artista (il maestro o un aiuto dell'atelier) si presta a schizzare rapidamente la maschera dell'attore; e, sul foglio, compaiono entrambe le firme, come se Chaplin avesse sottoscritto il disegno di (o da) Léger.

Adriano Baccilieri

The works (46 works on paper and 3 paintings), presented here for the first time, come from a historic collection, today partially split up, gathered in Paris from the 1910s to the 1940s by Carlo Alberto F, an Italian professor of economy at the Sorbonne who frequented the art-culture circles of the time, not only in France, and was the friend of many artists.*

This core is part of a collection of 5000 pieces featuring names of the best avant-garde artists, from Léger to Kupka, from El Lissitzky, Malevič, Larionov to Moholy-Nagy, from Feininger to Arp, the Dutch artists De Stijl, Rietveld, van Doesburg, van der Leek, a few Italians, and even unique figures like Jessurun de Mesquita, or Samuel 'Mommie' Levi-Schwarz, both Dutch Jews who ended up as Nazi victims in Auschwitz.

The entire collection has never been seen before in its preserved state from the time of its creation until its relocation to Italy. In fact, with the German occupation of Paris, Carlo Alberto F returned to Italy before taking up residency in Switzerland in the 1950s. As evidence of their movement and chronology, the back of almost every piece of the collection has a scroll with an information sheet on the*



work and the stamp 'Empire Post', attesting to verification at the border.

The 46 drawings in consideration could be defined as the 'Léger-Tramp Workshop' due to the documented reference to the great French artist and his atelier (although in different ways and currently under evaluation) and the use of the Tramp's image as an iconographic theme, re-interpreted with dazzling and inventive variety (in different ways and by different artists – at least 4 or 5 – also under evaluation).

For the moment, we consider the collection as it is, like an 'excavation' that has just begun; not without noting, however, the creative vitality that the works demonstrate and a quality in many of the

works that suggests how close the maître of the atelier was to his students.

There is also meaningful annotation: two signed photos for the professor and friend – one of Léger for 'Charly', the other of Chaplin for 'Charly Albert' – fully attest to their connection. Also one of the paintings features significant writing on the back: "A mon ami Charles Albert avec amitié. Caen 17-3-34. FLéger."

Among the 46 drawings, there is one in particular that symbolically seals the triangle: the hand of the artist (Léger or an atelier assistant) quickly sketched the actor's character; the signatures of both appear on the paper, as if Chaplin had endorsed the drawing by (or from) Léger.

Adriano Baccilieri



PROGETTO KEATON

The Keaton Project

Programma a cura di / Programme curated by **Cecilia Cenciarelli**
Note di / Notes by **Timothy Brock, Cecilia Cenciarelli e Tim Lanza**

Hoover
ART
CO
LA

Nel settembre del 1949 la rivista "Life" pubblicò *Comedy's Greatest Era*, forse l'articolo più celebre di James Agee. A metà tra l'inchiesta e il racconto lirico Agee celebrava quattro maestri del cinema comico muto – Lloyd, Langdon, Keaton e Chaplin – ricordando all'America l'unicità di un'arte che stava già cadendo nell'oblio.

In particolare il ritratto di Buster Keaton segnava la prima rivalutazione critica della sua arte dalla fine degli anni d'oro del muto, cogliendone magnificamente l'essenza: "Per stile e natura era il più profondamente 'muto' dei comici muti, tanto che anche un sorriso era in lui assordante e stonato quanto un grido. In un certo senso i suoi film sono una sorta di 'trascendente numero da giocoliere' in cui a librarsi sembra essere l'intero universo, sospeso in un meraviglioso movimento, che trova come unico punto di quiete il volto indifferente e impassibile del giocoliere". L'autorevole articolo di Agee innescò un processo di riabilitazione artistica e contribuì a far rinascere l'interesse per i capolavori di Keaton, all'epoca praticamente introvabili.

All'inizio degli anni Cinquanta, grazie al sodalizio con Raymond Rohauer, i film di Keaton tornarono sul grande schermo. Con sua grande costernazione Keaton non ne possedeva i diritti, ma aveva conservato alcune rare copie che furono poi trasferite su pellicola safety. Svariati altri film 'perduti' furono ritrovati da James Mason che aveva acquistato 'villa italiana', la residenza hollywoodiana di Keaton. Come molti collezionisti e distributori dell'epoca, Rohauer aveva l'abitudine di modificare il montaggio o sostituire i cartelli originali dei film per rivendicare un diritto sui materiali e così riscuotere un noleggino e, potremmo aggiungere oggi, rendere la vita dei restauratori 'più interessante'. Per questo motivo e non solo il restauro dei corto e lungometraggi realizzati da Keaton tra il 1920 e il 1928 richiederà innanzitutto uno studio approfondito e una comparazione dei moltissimi elementi esistenti.

In questo senso siamo debitori nei confronti degli storici del cinema e dei pionieri del restauro, Kevin Brownlow in primis, che ci hanno aperto la strada ricordandoci che il restauro non può essere solo una questione di capacità tecnica ma deve necessariamente comportare una profonda comprensione del cinema e delle sue dinamiche interne. L'opera di Keaton è una delle più straordinarie esplorazioni del cinema in quanto tale: "Mentre altri, come Chaplin, usavano i film per rimandare a se stessi, Keaton si muoveva nella direzione opposta: rimandando al film in quanto tale – scrive Walter Kerr – Per lui il cinema era cinema, e il cinema muto era muto. Tutte le peculiarità del personaggio – costumi, movenze, psicologia – non dovevano prescindere da questi due assiomi".

Cecilia Cenciarelli

Le immagini di questa sezione provengono dal fondo speciale Buster Keaton comprensivo di materiali cartacei e di produzione. La collezione è conservata presso la Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

On September 1949, "Life" magazine published James Agee's possibly most famous piece called *Comedy's Greatest Era*. Situated somewhere between journalistic inquest and poetic account, Agee's celebration of four masters of silent comedy – Lloyd, Langdon, Keaton and Chaplin – aimed at reminding America of the uniqueness of an art form that was already slipping into oblivion.

In particular his portrait of Buster Keaton beautifully captured the essence of his art and marked the first critical appreciation that Keaton enjoyed since the end of his golden age: "He was by his whole style and nature so much the most deeply 'silent' of the silent comedians that even a smile was as deafeningly out of key as a yell. In a way his pictures are like a transcendent juggling act in which it seems that the whole universe is in exquisite flying motion and the one point of repose is the juggler's effortless, uninterested face". Agee's influential piece triggered a process of artistic rehabilitation and contributed to a new interest in Keaton's masterpieces, at the time virtually unavailable.

At the beginning of the 1950s, thanks to his partnership with Raymond Rohauer, Keaton's films were re-released. Although Keaton did not own the rights to his film, much to his frustration, he had kept some rare prints, later transferred to safety stock. Several other 'lost' films were found by James Mason who had bought Keaton's Italian Villa.

Like many collectors and distributors of the time, Rohauer would often alter the film's editing or replace the original cards to claim copyright on them, charge a licensing fee and, one might argue today, make restorers' life 'more interesting'. As we embark on the challenging restoration of Keaton's 1920-1928 short and long features, we know for a fact that studying and comparing the great wealth of the existing elements will be as time-consuming as the actual restoration work.

We owe a great debt to film historians and maverick restorers – Kevin Brownlow to name but one – who have paved our way and reminded us that restoration is not just about technical virtuosity but must necessarily involve a deep understanding of cinema and its inner dynamics. Keaton's films are, arguably, one of the most extraordinary explorations of film as a self-defining object, or, in Walter Kerr's words: "While others, like Chaplin, were using film to point at themselves, Keaton pointed in the opposite direction: at the thing itself. He insisted that film was film, he insisted that silent film was silent. Whatever was idiosyncratic about him – clothes, stance, emotional makeup – would have to find expression in and about these two prime facts".

Cecilia Cenciarelli

All the images in this section are part of the Buster Keaton papers and core collection production files of the Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.



Buster Keaton a quattro anni, 1899

La Cohen Film Collection

Da oltre 65 anni la Cohen Film Collection: The Rohauer Library è impegnata nell'acquisizione, conservazione, proiezione e distribuzione di classici realizzati dalle origini del cinema a oggi. Nel 2011 l'intera collezione è stata acquisita da Charles S. Cohen, che ha disposto la preservazione e il restauro dei film, rendendoli disponibili per la proiezione nelle sale e in Dvd, nonché l'acquisizione di nuovi titoli.

Avviata da Raymond Rohauer, ex curatore cinematografico del Coronet Theatre di Los Angeles e della Huntington Hartford Gallery of Modern Art di New York, la collezione si è arricchita fino a diventare una delle più grandi raccolte private di film. Alla metà degli anni Cinquanta Rohauer divenne socio di Buster Keaton con il proposito di individuare e preservare i suoi film e di tutelarne i diritti d'autore. Incoraggiato dall'esperienza, Rohauer avviò collaborazioni anche con il comico del muto Harry Langdon e con Douglas Fairbanks, Jr.

Tim Lanza



I 'Three Keatons' a San Francisco, 1901

About the Cohen Film Collection

For more than 65 years, Cohen Film Collection: The Rohauer Library has been involved in the acquisition, preservation, exhibition and distribution of motion picture classics that span the decades beginning from the origins of filmmaking. In 2011, the entire collection was acquired by Charles S. Cohen, who set out a mandate to preserve and restore the films in the library, as well as make them available theatrically and through home entertainment, in addition to acquiring further titles.

Originally amassed by Raymond Rohauer, former film curator of the Coronet Theatre in Los Angeles and the Huntington Hartford Gallery of Modern Art in New York, the Library grew to be one of the largest privately held collections of motion pictures in the world. Mr. Rohauer became business partners with Buster Keaton in the mid-1950's in order to locate and preserve Keaton's films and to solidify the claim to rights. Encouraged by this relationship, Rohauer also began a business partnership with silent comedian Harry Langdon, and one with Douglas Fairbanks, Jr.

Tim Lanza

ONE WEEK

USA, 1920

Regia: Buster Keaton, Eddie Cline

■ T. it.: *Una settimana*. Scen.: Buster Keaton, Eddie Cline. F.: Elgin Lessley. Int.: Buster Keaton (lo sposo), Sybil Seely (la sposa), Joe Roberts (il facchino). Prod.: Joseph M. Schenck per Comique Film Corporation

■ DCP. D.: 25'. Bn. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e Cohen Film Collection

■ Restaurato nel 2015 da Cineteca di Bologna e Cohen Film Collection presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2015 by Cineteca di Bologna and Cohen Film Collection at L'Immagine Ritrovata Laboratory* ■ Il restauro è stato realizzato utilizzando i migliori elementi a disposizione, selezionati per completezza e qualità fotografica dopo lo studio e la comparazione di 13 elementi / *The restoration used the best available material, selected for completeness and photographic quality following the study and comparison of 13 elements*

One Week è probabilmente il primo capolavoro di Keaton e uno dei migliori cortometraggi della storia del cinema. Dopo soli quindici film interpretati in tandem con Roscoe 'Fatty' Arbuckle tra il 1917 e il 1920, lo stile visivo, il raffinato senso della comicità, la straordinaria inventiva e l'istinto d'attore di Keaton sembrano aver già raggiunto la perfezione. "Sorbirsi decine di comiche del muto e poi imbattersi in *One Week* è come vedere qualcosa che nessun uomo riesce mai a vedere: un giardino mentre fiorisce", scrisse un critico. Nel rievocare la parabola ascendente della sua carriera in molti sostengono che diversamente da Chaplin, che perseguì con tenacia la sua libertà artistica, Keaton non lottò mai per raggiungere l'indipendenza, e se Joseph Schenck non fosse riuscito a piazzare Fatty Arbuckle alla Paramount, e non gli avesse proposto di creare la Buster Keaton Comedies, la storia sarebbe andata diversamente.



One Week

Eppure il talento prorompente di Keaton e la rapidità con cui si impadronì del mezzo cinematografico dovevano ormai essere evidenti a tutti.

La Metro Pictures Corporation iniziò a promuovere l'uscita di *One Week* (prevista per il 1° settembre) annunciandolo come il primo film di una serie che Keaton avrebbe realizzato a distanza di otto settimane l'uno dall'altro. La notizia apparve sulle principali riviste per esercenti come "Motion Picture News" o "Moving Picture World". A giudicare dal dispiegamento pubblicitario sulle riviste specializzate per esperti e appassionati di cinema come "Photoplay", "Motion Picture" o "Picture Play", è chiaro che la Metro Pictures puntava in alto. Keaton veniva presentato come 'il comico serio' che avrebbe sbancato il botteghino: "Buster Keaton è il nuovo fenomeno comico dell'anno, un attore irresistibile che sicuramente scalerà le vette del cinema. La sua prima comica a due rulli è di piena zeppa di nuove

gag che faranno cadere la dentiera dal ridere ai vostri spettatori (se ne hanno una) e saltare tutti i bottoni".

A New York *One Week* uscì in tutte le più importanti sale di Broadway, per due delle quali sono sopravvissuti i programmi: allo Strand la *Danza delle ore* di Amilcare Ponchielli apriva la serata, che prevedeva tra l'altro il film di Kenneth Webb *The Devil's Garden* con Lionel Barrymore; al Rivoli il programma includeva *The Great Redeemer* di Maurice Tourneur e Clarence Brown, alcuni preludi di Liszt, un movimento dalla *Sinfonia spagnola* di Édouard Lalo e l'esecuzione della "celebre ballata" *The Little Gray Home in the West* per quartetto di voci, soprano e tenore. La serata si concludeva con un'esecuzione organistica.

Cecilia Cenciarelli

One Week is arguably Buster Keaton's first masterpiece and one of the finest short films ever made. After a mere fifteen comedies made in tandem with



One Week

Roscoe 'Fatty' Arbuckle between 1917 and 1920, Keaton's visual style, refined sense of comic as well as his extraordinary inventiveness and acting instinct, seem to have burgeoned to perfection. "To sit through dozens and dozens of short comedies of the period and then to come upon *One Week* – wrote a critic – is to see the one thing no man ever sees: a garden at the moment of blooming". In discussing the up-curve of Buster Keaton's career, many have argued that unlike Chaplin, Keaton did not fight for his artistic freedom, and had Joseph Schenck not signed Fatty Arbuckle up for a comedy series to be distributed by Paramount, Keaton might have never obtained his own production unit, the *Buster Keaton Comedies*. However, Keaton's understanding of the film medium and innovative talent

must have been apparent at that point. Metro Pictures Corporation began advertising the September 1st release of *One Week* – as part of a series of films to come out eight weeks apart – in leading film industry trade journals such as "Motion Picture News" or "Moving Picture World". Additionally, the volume of advertisement produced for *One Week* in studio system and fan periodicals like "Photoplay", "Motion Picture" or "Picture Play", clearly shows that Metro Pictures was aiming high. Keaton was advertised as 'the serious fun maker' with great box-office value and 'an innovative comedian': "here is the comedy sensation of the year, introducing a new stellar comedian who is going to reach the peaks of filmmaking. He has packed his first two-reel subject with a bundle of brand new 'gags' that will set your pa-

trons laughing until (if they wear 'em) their false teeth will drop out and their waist-bands will 'shimmy'".

In New York *One Week* opened in all major Broadway theatres, for two of them the complete program survives: at the Strand, the evening opened with Amilcare Ponchielli's *Dance of the Hours* and featured Lionel Barrymore in *The Devil's Garden* by Kenneth Webb; while at the Rivoli, the program included Maurice Tourneur and Clarence Brown's *The Great Redeemer*, along with Liszt's *Les Preludes*, Édouard Lalo's *Symphonie espagnole* and the "very well known ballad" *The Little Gray Home in the West* performed by a soprano, a tenor and a singing quartet. The evening closed with an organ performance.

Cecilia Cenciarelli



Sherlock Jr.

SHERLOCK JR.

USA, 1924 Regia: Buster Keaton

■ T. it.: *La palla n° 13*. Scen.: Jean Havez, Joseph Mitchell, Clyde Bruckman. F.: Elgin Lessley, Byron Houck. Scgf.: Fred Gabourie. Int.: Buster Keaton (il proiezionista / Sherlock Jr.), Kathryn McGuire (la ragazza), Joe Keaton (il padre della ragazza / uomo sullo schermo), Erwin Connelly (il tuttofare / il maggiordomo), Ward Crane (il ladro). Prod.: Joseph M. Schenck per Buster Keaton Production ■ DCP. D.: 45'. Bn. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ■ Da: Fondazione Cineteca di Bologna e Cohen Film Collection ■ Restaurato nel 2015 da Cineteca di Bologna e Cohen Film Collection presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata. Il restauro è stato realizzato a partire da un interpositivo safety di prima

generazione proveniente dalla collezione Cohen, selezionato come migliore per completezza e qualità fotografica dopo lo studio e la comparazione di 14 elementi / *Restored in 2015 by Cineteca di Bologna and Cohen Film Collection at L'Immagine Ritrovata Laboratory. The restoration used a first generation safety interpositive belonging to the Cohen Collection. This element was identified as the most complete and the one presented the best photographic quality after inspecting and comparing 14 different elements*

Sherlock Jr. segna l'inizio di un acceso dibattito, che continua ancora oggi, sul carattere surrealista dei film di Buster Keaton, al quale hanno preso parte registi, filosofi e drammaturghi. Nel 1924, anno di uscita del film, René Clair scrisse che per il "pubblico

surrealista" *Sherlock Jr.* rappresentava un modello paragonabile a ciò che per il teatro aveva rappresentato *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello. L'uso che Keaton faceva del sogno e dei raccordi – di cui andò sempre molto fiero – fu definito rivoluzionario da Antonin Artaud e Robert Aron, che nel suo saggio del 1929 intitolato *Films de révolte* sottolineò come il surrealismo di Keaton fosse "superiore" a quello di Man Ray e di Luis Buñuel, poiché Keaton era riuscito a conquistare la libertà espressiva rispettando le regole del cinema narrativo. Lo stesso Buñuel, che dagli inizi del 1930 programmò i film di Keaton al Cineclub Español di Madrid, ne ammirava in particolare l'assenza di sentimentalismo, la capacità di trasformare gli oggetti e l'uso del sogno.

Negli anni Sessanta, quando i suoi film tornarono in sala, il surrealismo di Keaton fu nuovamente oggetto di considerazione critica: se il regista greco Ado Kyrrou definì *Sherlock Jr.* “uno dei sogni più belli della storia del cinema”, il regista, critico e drammaturgo surrealista Robert Benayoun spinse ben oltre i parallelismi tra l’opera di Keaton e il surrealismo. In due articoli pubblicati nel 1966 su “Positif”, Benayoun indica alcune questioni estetiche che accomunano Keaton all’opera di René Magritte e Salvador Dalí, ai film di Luis Buñuel e ai quadri e alle sculture di Marcel Duchamp, Giorgio de Chirico e Francis Picabia. Secondo Benayoun, Keaton condivide inconsciamente con questi artisti l’interesse per il ‘meccanico’ e l’imperturbabile equilibrio tra “serietà e comicità”.

Ovviamente nelle interviste Keaton si diceva interessato “solo a far ridere”, ma – come osserva Walter Kerr – questo non lo rende un teorico del cinema meno brillante, soprattutto in *Sherlock Jr.*: “nel suo vertiginoso film-dentro-un-film illustra i principi della continuità e del montaggio in maniera più vivida e precisa di quanto siano mai riusciti a fare i teorici del cinema. Ma l’analisi non sta nella testa di Keaton. Sta nel film, è al film che lavorava, e la teoria prendeva forma dal corpo, dalla macchina da presa, dalle dita, da un paio di forbici”.

Cecilia Cenciarelli

Sherlock Jr. marked the beginning of a heated debate about a pervasive surrealism in Buster Keaton's works, which engaged filmmakers, philosophers and playwrights to these days.

In 1924, when the film was released, René Clair suggested that the film could be a model for “surrealist spectators” comparable to the one supplied for the theatre by Pirandello's Six Characters in Search of an Author.

Keaton's use of dream as well as graphic-match montage – something he was very proud of to the end of his days – was hailed as revolutionary by the likes

of Antonin Artaud and Robert Aron, who, in his 1929 essay Films de révolte stressed how Keaton's surrealism was “superior” than Man Ray's or Luis Buñuel's, in that Keaton had been able to achieve expressive freedom while observing the rules of narrative filmmaking. Buñuel was himself a devotee of Keaton's lack of sentimentality, of his transformative work with objects and use of dreams and programmed his films at the Cineclub Español in Madrid starting from the beginning of 1930.

In the 1960s, following the re-release of Keaton's films, a new critical assessment of Keaton's surrealist qualities took place, and while Greek filmmaker Ado Kyrrou described Sherlock Jr. as “one of the most beautiful dreams in the history of cinema”, it was surrealist critic, playwright and filmmaker Robert Benayoun who probably went further than any other critic in drawing parallels between the work of Keaton and the surrealists. In the two articles he published for “Positif” in 1966, Benayoun suggests some of the aesthetic concerns that Keaton shares with the work of surrealist visual artists such as René Magritte and Salvador Dalí, the films of Luis Buñuel, as well as the paintings and sculptures of Marcel Duchamp, Giorgio de Chirico and Francis Picabia. Benayoun contends that Keaton is unconsciously linked with these artists by his fascination with the mechanical and his imperturbable balance between “the serious and the ludicrous”.

When interviewed, Keaton of course protested that he was “just trying to get laughs”, but as Walter Kerr argues, this does not make him a less brilliant analyst of film, especially when it comes to Sherlock Jr.: “in his dazzling film-within-a-film he illustrates basic theories of continuity and cutting more vividly and with greater precision than theorists themselves have ever been able to do. But the analysis is not in Keaton's head. It is in the film, he worked only with the thing itself, creating what amounts to theory out of his body, his camera, his fingers, a pair of scissors”.

Cecilia Cenciarelli

Comporre per Buster Keaton Scoring For Buster Keaton

Comporre per i film di Keaton è un’esperienza unica. Scrivere partiture orchestrali per il cinema muto è il mio mestiere da vent’anni, ma quando si tratta di Buster Keaton quello che emerge è al contempo molto personale e potenzialmente caotico e *Sherlock Jr.*, espressione del genio e della acrobatica malinconia di Keaton, non fa certo eccezione. Alla mia quarta partitura per Keaton penso di essere giunto a un paio di conclusioni: ad esempio bisogna resistere alla tentazione di strafare, mentre occorre ‘minimizzare’ la situazione. Il rischio che corre il compositore, in questo caso, è di voler essere a sua volta comico, e questo danneggerebbe l’equilibrio del film. Al contrario, la musica deve sembrare all’apparenza semplice e lasciar affiorare la sua intensità e la sua complessità solo di tanto in tanto, come ad esempio nella scena della motocicletta, in cui il tempo accelera al limite dell’eleggibilità.

La bravura non basta quando si compone per Keaton: bisogna anche saper ridere, e ridere tanto. C’è una scena in questo film che trovo irresistibile e solo dopo una buona dozzina di visioni sono riuscito a soffocare le risate e affrontarla in maniera obiettiva: accompagnare musicalmente delle situazioni comiche richiede una grande lucidità perché a volte si è tentati di lasciarsi trasportare dalla visione. Si narra che una volta, nel 1926, Dmitrij Sostakovic – che è stato anche uno straordinario compositore per il cinema – fu preso da un riso così irrefrenabile mentre accompagnava al piano un film di Chaplin che dovette smettere di suonare e fu licenziato dal direttore del cinema.

In ogni caso la mia partitura per *Sherlock Jr.* è concepita sulla base di relazioni musicali intricate e complesse sia in



Sherlock Jr.

termini di struttura che di sincronia, e nonostante l'organico di quasi 50 elementi, volevo che si avesse un'impressione di grande leggerezza e fluidità. Ancora una volta, ho assegnato al mio ruolo di direzione dell'orchestra un compito arduo: per rendere la partitura al massimo, ho a disposizione $\frac{1}{4}$ di secondo di scarto sulla sincronizzazione tra musica e immagini, e in alcune scene anche meno.

Timothy Brock

Writing for Keaton is unique. In my 20 years of writing orchestral scores for silent film, somehow what comes out in my writing for him is both personal and potentially chaotic. And in Sherlock Jr., Keaton's display of genius and acrobatic melancholy provided no exception. As this is my fourth Keaton film I have composed for, I have learned a couple

things. For instance one must understate the situation in a big way. As much as a composer wants to be funny too, he cannot, for it simply kills the image in the classic case of 'too many cooks'. Instead, the music should have, at least on the surface, the appearance of simplicity with the occasional outburst of complexity and force. Certainly the latter comes to the forefront in the motor-bike chase sequence, as the tempo hastens to a pace of nearly un-playable proportions. Cleverness is not enough when writing for Keaton, one also must know how to simply laugh, really hard. However, with one sequence in particular, I could not shake my incessant giggles spewing forth each time I viewed it. Only after dozens of passes was I able to pull myself together enough in order to write for it objectively. It takes a clear head to write for comedy, a head I clearly do not always

want to have, instead sometimes just wanting to enjoy myself in the spectacle. The story has it that Dmitrij Sostakovic – who has also been an extraordinary composer for silent film – was once, as a cinema pianist in 1926, found laughing so hard during a Chaplin film, that he simply stopped playing and was fired by the theatre manager.

Mind you, there is not much of this score that is not intricately, and delicately worked out, in both its structure and timing. Despite the forces of nearly 50 musicians, I wanted the score to be streamline and fluid. For my part as a conductor, I have once again painted myself into a tightly synchronised corner. In order for the score to be at its most effective I have a $\frac{1}{4}$ second margin of flexibility in synchronization, and in some scenes, less.

Timothy Brock

IL CINEMA RITROVATO KIDS & YOUNG

Proposte per bambini dai 4 agli 11 anni
e per ragazzi dai 12 anni

*Events for children aged 4 to 11 years
and for teens aged 12 years and up*

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by **Elisa Giovannelli**



Schermi e Lavagne, il dipartimento educativo della Cineteca di Bologna, organizza insieme a Paper Moon Associazione una serie di iniziative per permettere al pubblico più giovane di conoscere la storia del cinema e i suoi protagonisti attraverso esperienze creative e coinvolgenti. Con il duplice scopo di valorizzare la fruizione collettiva di un'opera cinematografica e scoprire i dietro le quinte delle immagini in movimento.

Con dieci giorni di programmazione, ottanta film tra corto e lungometraggi, e una decina di laboratori per bambini, quest'anno Il Cinema Ritrovato Kids è ancora più ricco: con il loro accredito personale i bambini potranno accedere a tutte le iniziative loro dedicate. Le proiezioni, in programma dal 24 giugno al 4 luglio, saranno organizzate in rassegne con film di ieri e di oggi accomunati da un filo rosso tematico. Alcuni film muti saranno accompagnati dal vivo in sala al pianoforte. Dopo le proiezioni i bambini potranno sperimentare i dispositivi ottici del precinema, scoprire trucchi ed effetti speciali dei pionieri della settima arte, creare nuove storie a partire da quelle viste sul grande schermo e persino festeggiare i quarant'anni della Pimpa. Potranno inoltre visitare una cabina di proiezione professionale e maneggiare la pellicola. Nel giorno conclusivo del festival si cimenteranno con i loro genitori nella costruzione di piccole automobili, con quali accedere a un vero drive-in riservato ai giovanissimi cinefili.

Per i più grandicelli abbiamo pensato a una serie di iniziative di avvicinamento alla storia e al linguaggio del cinema. La Summer School di *Giovani Filmmaker* permetterà ai ragazzi maggiori di dodici anni di realizzare, nel corso di cinque mattinate, un corto passando attraverso tutte le fasi della creazione di un film: dalla stesura del soggetto alla sceneggiatura, dall'attribuzione dei ruoli nella troupe allo studio dei costumi, dalle riprese al montaggio. Daniele Furlati condurrà *Musica per immagini*, un workshop su tre pomeriggi rivolto a ragazzi maggiori di quattordici anni che abbiano già padronanza di uno strumento musicale. Lo scopo sarà rimusicare un celebre cortometraggio del passato per poi esibirsi in una performance live nel corso di una delle proiezioni ufficiali del festival.

Torna infine anche quest'anno, dopo il successo delle precedenti edizioni, *Parole e voci dal Festival*: un gruppo di giovani appassionati tra i 16 e i 20 anni, sotto la supervisione di Roy Menarini e il coordinamento di Luisa Ceretto, parteciperanno ai lavori di redazione del blog *Cinefilia Ritrovata*: seguiranno il festival giorno per giorno, realizzando interviste ai protagonisti e recensendo alcuni film. I contributi più interessanti e originali saranno pubblicati sul blog.

Elisa Giovannelli

Schermi e Lavagne (Screens and Blackboards) – the Cineteca's educational department, together with Paper Moon Association, organises a series of initiatives to allow the youngest members of the public to come into contact with the history of cinema and its protagonists in creative and engaging ways, in order to enhance the collective experience of viewing a cinematographic work and at the same time discover the 'behind the scenes' of the moving image.

With 10 days of events, 80 films including shorts and features and numerous workshops for children, this year's Il Cinema Ritrovato Kids is an important opportunity to bring children into close contact with the cinema. Each child will be given their own personal accreditation card with which to access all the initiatives dedicated to them. Screenings of films from yesterday and today (from 24 June-4 July), will make up sections that share a thematic thread. Some silent films will be accompanied by a live pianist. After the screenings, children will be able to experiment with optical devices from the pre-cinema era, discover how the pioneers of cinema invented film tricks and special effects, create new stories from what they have seen on the big screen or celebrate 40 years of Pimpa. Children will also be able to visit the projection booth and handle film. The final day of the festival will see children and parents constructing small cars together, with which they will be able to enter an authentic drive-in screening reserved for the very youngest cinema lovers.

The Festival also dedicates space to the teens, with a series of initiatives designed to bring them closer to the cinema, its language and its history through direct experiences. The Giovani Filmmaker (Young Filmmakers) Summer School will allow those over 12 years of age to create a short film over the course of five mornings, following all the phases involved in the creation of a film: from writing the story to the screenplay, from casting to costumes, from shooting to editing. For music lovers, aged 14 and older, Daniele Furlati hosts Musica per immagini (Music for Images), a workshop that will take place over three afternoons for those who have already mastered a musical instrument, with the aim of developing a musical score for a short film from the past which will then be performed live at one of the Festival's official screenings. And finally, making its return once again this year, after positive feedback from previous editions, Parole e voci dal Festival (Words and Voices from the Festival): a group of young cinema lovers, ages 16-20, under the supervision of Roy Menarini and the coordination of Luisa Ceretto, will participate in the writing and production of the Cinefilia Ritrovata blog: they will be able to follow the festival day by day, interview the protagonists and review films. The best contributions will be published online.

Elisa Giovannelli

Il selvaggio West *The Wild West*

Una serie di corto e lungometraggi sul mito della frontiera, tra animazione e fiction, film e serie animate. Personaggi già noti e storie inedite si alternano nel corso di tre pomeriggi all'insegna di camaleonti-eroi, cowboy che bevono camomilla, bambini incredibilmente intraprendenti...

A series of shorts and feature films on the myth of the frontier, with cartoons and fictions, films and animated series. Familiar faces and new stories alternate over the course of three afternoons on the trail of chameleon-heroes, chamomile drinking cowboys, incredibly resourceful children...

WEST AND SODA

(Italia/1965) di Bruno Bozzetto (86')
Da: Cineteca Italiana

COCCO BILL

(Italia/2001) di Pierluigi de Mas (13')

BIG CITY

(Francia/2007) di Djamel Bensalah (100')

RANGO

(USA/2011) di Gore Verbinski (107')

Young European Creation On Tour

Due programmi alla scoperta delle animazioni contemporanee europee realizzate da giovani registi di diversi paesi. Varie le tematiche dei film, selezionati in numerosi festival internazionali e accomunati da una notevole originalità e dall'assenza di dialoghi. In collaborazione con Cine-Jeune Film Festival.

Two programmes to discover contemporary European animations by young di-



Big City

rectors from a variety of countries. The films, selected for numerous international festivals, cover a variety of themes and share in their remarkable originality and the absence of dialogue. In collaboration with the Cine-Jeune Film Festival.

PIRATES PALS

(Germania/2011) di Marius Fietzek (3')

AQUARIUM

(Francia/2012) di Aurore Thory, John Marrec, Anne-Cécile Fuchs, Damien Dipita Kuoh, Neil Ruffier (3')

LA BOÎTE

(Francia/2012) di Marie Bouchet (6')

DENT MOLLE

(Francia/2012) di Eléonore Arnaud, Geoffrey Beaulieu, Marion Felicite, Claire Lentz, Caroline Lépée, Yolène Pichon (4')

DISTANCE

(Francia/2012) di Todd De Jong, Tom Law, Wandrille Maunoury, Etienne Metois, Jonathan Vermersch (3')

KRAKE

(Germania/2012) di Regina Welker (9')

MONSTERSINFONIE

(Germania/2012) di Kiana Nagshineh (3')

ORIGAMI

(Francia/2012) di Joanne Smithies, Eric De Melo Bueno, Michael Moreno, Hugo Bailly Desmarchelier, Camille Turon (8')

RAIN

(Francia/2012) di Matthieu Cantat, Alexis Kerjosse, Olivier Jamet, Mai Anh Tran, Sophie Yamini (3')

RHAPSODIE POUR UN POT-AU-FEU

(Francia/2012) di Charlotte Cambon, Stéphanie Mercier, Soizic Mouton, Marion Roussel (3')

THE SUNSHINE EGG

(Germania/2012) di Michael Haas (5')

DOTYK

(GB/2013) di Subaru Yamazaki (6')

EN AVANT, MARCHE!

(Francia/2013) di Pierrick Barbin, Rimelle Khayat, Loïc Le Goff, Guillaume Lenoël, Garrick Rawlingson (5')

FLY AWAY

(Francia/2013) di Matthieu Cantat, Christelle Dhomé, Anne-Cécile Fuchs, Claire Lentz, Marc Pinta, Guillaume Poueymarie, Mai Anh Tran (2')

GOLD

(Francia/2013) di Marylou Mao (3')

I GOT NEIGHBOURS

(Ungheria/2013) di Petra Varga (4')

KIPPIK

(Francia/2013) di Estelle Dornic, François Godofe, Florian Scaduto, Adrien Pezé, Benoît Touroude, Michal Gabrieli (3')

ODD SOUND OUT

(Danimarca/2013) di Pernille Sihm (6')

L'OISEAU RARE

(Francia/2013) di Leslie Padelakis (4')

NYUSZI ÉS ÖZ

(*Rabbit and Deer*, Ungheria/2013)
di Péter Váczi (17')

TRANSFOLDING

(Austria/2013) di Marissa Wedenig (7')

Il cinema delle origini *Early Cinema*

Un'immersione nei primi decenni della storia del cinema, tra esperimenti di animazione e cinema a trucchi. Inclusa nel programma, una sorpresa colorata. Perché non tutti i film di quel tempo erano in bianco e nero...

Immerse yourself in the early decades of cinema history, including experiments in animation and trick films. Included in the programme, a colourful surprise. Because not all films at that time were in black and white...

L'HÔTEL DU SILENCE

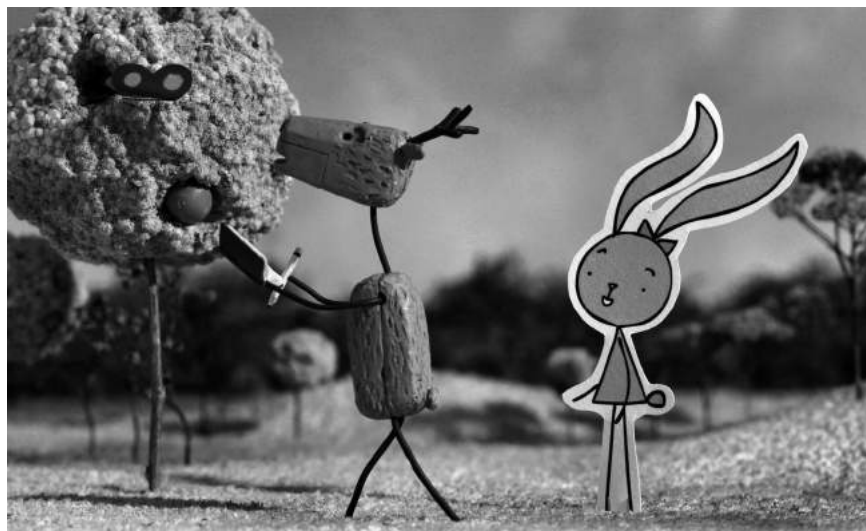
(Francia/1908) di Émile Cohl (11')

ANIMATED COTTON

(*Cotone animato*, GB/1909)
di Walter Robert Booth (5')

TWO NAUGHTY BOYS

(*Due ragazzi birichini*, GB/1909)
di David Aylott (6')



Nyuszi és öz

LE VOYAGE SUR JUPITER

(*Viaggio su Giove*, Francia/1909)
di Segundo de Chomón (9')

I corti di Schermi e Lavagne *The shorts of Schermi e Lavagne*

Una selezione dei film realizzati nel corso dell'ultimo anno scolastico dagli studenti e dai partecipanti ai corsi organizzati da Schermi e Lavagne e Paper Moon Associazione. Animazioni in stop-motion, remake di sequenze dei film di Charlie Chaplin, fiction e cinema a trucchi, creati con i bambini e i ragazzi.

A selection of the films made during the last school year by the students and participants that took part in courses organised by Schermi e Lavagne and Paper Moon Associazione. Stop motion animation, remakes of sequences from Charlie Chaplin films, works of fiction and trick films, created with children and young people.

LICOMODO (QUANDO L'APPARENZA INGANNA)

(Italia/2015) della classe IV B,
Scuola primaria Bruno Ciari (2')

L'EQUILIBRISTA E IL PESCECANE

(Italia/2015) della classe IV A,
Scuola primaria Il Agosto (2')

PECORELLA

(Italia/2015) della classe V A,
Scuola primaria di Calderino (1')

MOUSE VS CAT

(Italia/2015) della classe II C,
Scuola primaria Carducci (1')

NEL BOSCO, PREPOTENTE ALLO SBARAGLIO

(Italia/2015) della classe IV A,
Scuola primaria Bruno Ciari (3')

EFFETTO KAFKA

(Italia/2015) della classe V BG,
Scuola secondaria di secondo grado
Aldrovandi Rubbiani (2')

TEMPI MODERNI, IL REMAKE

(Italia/2015) della Scuola secondaria
di II grado Roiti (2')

GUFFY, UNA GIORNATA VIGILE

(Italia/2015) delle Scuole primarie
di San Lazzaro (4')

GIOCO DI DADI

(Italia/2015) della Scuola secondaria di I grado Borgonuovo (3')

LE STRANEZZE AL BAR

(Italia/2015) della Scuola secondaria di I grado Borgonuovo (3')

DO THE RIGHT THING

(Italia/2015) della scuola secondaria di II grado ITC Salvemini (4')

ABCinema

Un programma speciale dedicato ai piccolissimi, dai tre anni di età, nel quadro di ABCinema, progetto della Cineteca di Bologna co-finanziato dal Programma Media di Europa Creativa. Conosceremo una piccola talpa che scopre il mondo, un uovo che non vuole finire in pentola e altri personaggi, con un finale in musica.

A special programme dedicated to the little ones, from 3 years and up, as part of ABCinema, a Cineteca di Bologna project co-financed by the Creative Europe MEDIA programme. Get to know a small mole who discovers the world, an egg who doesn't want to end up in the pot and other characters, with a musical finale.

PAPAGENO

(Germania/1935) di Lotte Reiniger (10')

KRTEK

(La piccola talpa, Cecoslovacchia/1968) di Zdeněk Miler (10')

LE AVVENTURE DI UN UOVO

(Italia/1970) di Giuseppe Borghini (11')
Da: Fondazione Cineteca di Bologna (Fondo Corona Cinematografica)

IL FLAUTO MAGICO

(Italia/1978) di Giulio Gianini, Emanuele Luzzati (15', estratto)

In sogno In Dreams

Che cosa può accadere quando chiudiamo gli occhi e ci addormentiamo? Tre film sospesi tra sogno e realtà, compresa la prima delle tante trasposizioni sullo schermo di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, realizzata nel 1903.

What can happen when we close our eyes and fall asleep? Three films suspended between dreams and reality, including the first of many cinematic interpretations of Alice's Adventures in Wonderland, made in 1903.

ALICE IN WONDERLAND

(GB/1903) di Cecil M. Hepworth, Percy Stow (8')
Da: BFI - National Archive

LALLA, PICCOLA LALLA

(Italia/1947) di Nino e Toni Pagot (22')

LE BALLON ROUGE

(Il palloncino rosso, Francia/1956) di Albert Lamorisse (35')

In viaggio con la Pimpa Travelling with Pimpa

In occasione del quarantesimo compleanno della Pimpa disegnata da Altan e della pubblicazione di una guida in cui è proprio la simpatica cagnolina a pois ad accompagnare i bambini alla scoperta dei luoghi più importanti di Bologna, proponiamo alcuni episodi della serie che la vede protagonista di fantastiche avventure in giro per il mondo. E in più, il viaggio un po' vero un po' inventato di un bimbo che sembra arrivare da molto lontano.

On the occasion of the 40th birthday of Pimpa, created by Altan, and the publication of a guide in which the friendly spotted dog accompanies children in

discovering the most important places in Bologna, we offer a few episodes of the series in which she stars in fantastic adventures around the world. Plus, the somewhat true, somewhat invented journey of a child who seems to have come from very far away.

PIMPA IN VIAGGIO

(Italia/1990) di Osvaldo Cavandoli, Enzo D'Alò (25')

PETITE ESCAPADE

(Francia/2001) di Pierre-Luc Granjon (6')

Piccole canaglie Little Rascals

Le protagoniste dei corti di questa sezione sono imprevedibili, dispettose e simpaticissime. Ben prima di Pippi Calzelunghe, che compie settant'anni, Tilly, Lea e le altre rappresentarono esempi di comportamento irriverente e anticonformista. *I fratelli Dinamite*, primo lungometraggio di animazione italiano insieme a *La Rosa di Bagdad*, raccontano invece l'infanzia di tre fratellini cresciuti da soli su un'isola incontaminata e il loro caotico e incontrollabile ritorno alla civiltà.

The protagonists of the shorts in this section are unpredictable, mischievous and very lovable. Well before Pippi Longstocking, who turns 70 this year, Tilly, Lea and others were depicting irreverent and anti-conformist behaviour. I fratelli Dinamite, the first animated Italian feature, along with La Rosa di Bagdad, instead tells the story of the childhood of three brothers who have grown up alone on an uncontaminated island and their chaotic and uncontrollable return to civilisation.

ROSALIE ET LÉONTINE VONT AU THÉÂTRE

(Rosalie et Leontine a teatro, Francia/1911) di Roméo Bosetti (5')

TILLY AND THE FIRE ENGINES

(*Tilly e l'autopompa*, GB/1911)
di Lewin Fitzhamon (2')

TILLY IN A BOARDING HOUSE

(*Tilly in una pensione*, GB/1912)
di Hay Plumb (7')

A LADY AND HER MAID

(*Una signora e la sua cameriera*,
USA/1913) di Bert Angeles (13')

LEA E IL GOMITOLO

(Italia/1913) di Lea Giunchi (5')

BOY WANTED

(Irlanda/1940) di Nicholas Staunton (3')
Da: Irish Film Institute

I FRATELLI DINAMITE

(Italia/1949) di Nino e Toni Pagot (94')
Da: Cineteca Italiana

PIPPI LÅNGSTRUMP

(*Pippi Calzelunghe*, Svezia/1969)
di Olle Hellborn (30')

I pionieri del cinema 1: l'animazione *Pioneers of Cinema 1: Animation*

Una selezione di alcuni tra i primi film d'animazione della storia del cinema, precursori di un genere nel quale fantasia e tecnologia si fondono per creare racconti in cui tutto è possibile. A partire dal teatro ottico di Reynaud, dispositivo realizzato per proiettare le sue pantomime luminose.

A selection of some of the first animated films in cinema history, precursors of a genre in which fantasy and technology merge together to create stories where anything is possible. Starting with Reynaud's Théâtre Optique, a device invented for the projection of his Pantomime lumineuse.



Pippi långstrump

PAUVRE PIERROT

(Francia/1892) di Émile Reynaud (5')

FANTASMAGORIE

(*Fantasmagoria*, Francia/1908)
di Émile Cohl (1')

LE CAUCHEMAR DE FANTOCHE

(Francia/1908) di Émile Cohl (2')

RÊVES ENFANTINS

(Francia/1909) di Émile Cohl (5')

YOUGHAL CLOCK TOWER

(Irlanda/1909) di James Horgan (1')
Da: Irish Film Institute

FÉTICHE PRESTIDIGITATEUR

(Francia/1934) di Władysław Starewicz (12')

I pionieri del cinema 2: Lumière e Méliès *Pioneers Of Cinema 2: Lumière and Méliès*

Dedichiamo alcuni programmi ai primi registi della storia del cinema, in particolare ai fratelli Lumière e a Georges Méliès, che ha dato vita ai più celebri film a trucchi dei primi anni del cinema, realizzando effetti speciali stupefacenti per l'epoca.

We dedicate some programmes to the first directors in the history of cinema, in particular the Lumière Brothers and George Méliès, creator of the best well-known trick films during the early years of cinema, inventing special effects remarkable for the period.

L'ARROSEUR ARROSÉ

(*L'innaffiatore innaffiato*, Francia/1895)
dei fratelli Lumière (1')

BATAILLE AUX BOULES DE NEIGE

(*Battaglia con le palle di neve*,
Francia/1896) dei fratelli Lumière (1')

LE MAGICIEN

(Francia/1898) di Georges Méliès (1')

LE LIVRE MAGIQUE

(Francia/1900) di Georges Méliès (3')

LE REPAS FANTASTIQUE

(Francia/1900) di Georges Méliès (2')

L'HOMME À LA TÊTE EN CAOUTCHOUC

(Francia/1901) di Georges Méliès (2')

L'AUBERGE DU BON REPOS

(Francia/1903) di Georges Méliès (5')

JAPONAISERIES

(Francia/1904) di Gaston Velle (3')

MÉTAMORPHOSIS DU PAPILLON

(Francia/1904) di Gaston Velle (2')

LE MAESTRO DO-MI-SOL-DO

(Francia/1906) di Georges Méliès (3')

LES ROSES MAGIQUES

(Francia/1906) di Segundo de Chomón (4')

JEU DE DÉS

(Gioco di dadi, Francia/1912, 4')

La comicità slapstick Slapstick Comedy

Uno sguardo ad alcuni film realizzati tra il 1910 e il 1916 nei quali l'effetto comico deriva da gag basate sul linguaggio del corpo e non sulla parola. Interessante notare come già nel 1916 la lezione di Charlie Chaplin e del suo celebre Charlot fosse stata recepita, e imitata, in diversi paesi del mondo.

A look at some films made between 1910 and 1916 in which the comedic effect stems from gags based on the language of the body, not words. Interestingly, as early as 1916 the lessons of Charlie Chaplin and his famous Tramp had been learnt, and imitated, in various countries throughout the world.

COME FU CHE L'INGORDIGIA ROVINÒ IL NATALE A CRETINETTI

(Italia/1910) di André Deed (11')

HIS NEW JOB

(Charlot principiante, USA/1915)
di Charlie Chaplin (30')

LAS PATATAS FRITAS

(Le patatine fritte, Spagna/1916)
di Domingo Ceret (5')
Da: Filmoteca Española

L'ENFANT TERRIBLE

(Italia/1917) di Ferdinand Guillaume (12')

La magia delle fiabe The Magic of Fairy Tales

Racconti tradizionali provenienti da vari paesi vanno a comporre una sezione ricca di suggestioni: diverse tecniche di animazione, dal disegno animato alla silhouette, danno vita a film realizzati in vari periodi della storia del cinema, a partire da uno dei primi adattamenti cinematografici di *Cenerentola*.

Traditional tales from a variety of countries make up a rich selection of suggestions: various animation techniques, from animated drawings to silhouette, give life to films selected from different periods of cinema history, beginning with one of the first cinematographic adaptations of Cinderella.

ALI BABA ET LES QUARANTE VOLEURS

(Francia/1902) di Ferdinand Zecca (9')

LA FÉE PRINTEMPS

(Francia/1906)
di Vincent Lorant-Heilbronn (5')

CENDRILLON OU LA PANTOUFLE MERVEILLEUSE

(Francia/1907) di Albert Capellani (15')

LE SCARABÉE D'OR

(Francia/1907) di Segundo de Chomón (3')

AU PAYS DE L'OR

(Francia/1908, 8')

LE FAUNE

(Francia/1908, 5')

LITTLE RED RIDING HOOD

(GB/1922) di Anson Dyer (8')

LE PETIT SOLDAT

(Francia/1947) di Paul Grimault (10')

THE GRASSHOPPER AND THE ANT

(La cicala e la formica, GB/1954)
di Lotte Reiniger (10')

CAPPUCCETTO A POIS

(Svizzera/1969) di Jean Louis Roy
(due episodi da 25')

LA FANCIULLA DEL MELO

(Italia-Cecoslovacchia/1975)
di Bretislav Pojar (14')

PRINCES ET PRINCESSES

(Principi e principesse, Francia/2000)
di Michel Ocelot (10', estratti)



His New Job © dagli Archivi di Roy Export Company Establishment.

NON SOLO FILM

Not Only Films



HAROLD LLOYD (1893-1971)

Nel corso di una carriera cinematografica lunga oltre 35 anni, Harold Lloyd realizzò più di 200 commedie. Tra i suoi film più famosi, *Grandma's Boy* (1922), *Safety Last!* (1923), *The Freshman* (1925), *The Kid Brother* (1927), *Speedy* (1928) e *Movie Crazy* (1932).

Dopo essersi ritirato dalle scene, Lloyd si dedicò alle attività filantropiche e ai suoi tanti hobby. Dal 1947 alla sua scomparsa, nel 1971, scattò più di 300.000 diapositive in 3D, alcune delle quali ritraevano celebrità dell'epoca e panorami degli Stati Uniti e di altri paesi. Era membro della Photographic Society of America e fu il primo Presidente della Hollywood Stereoscopic Society.

Oltre alle fotografie di viaggio, Harold scattò quasi centomila ritratti di giovani donne, per lo più nude. Centinaia di bellezze si recavano nel suo studio, oppure viaggiavano con lui in varie località del paese. Le loro curve le rendevano il soggetto ideale per la fotografia in 3D. La maggior parte delle ragazze non era nemmeno nata all'epoca del muto, e molte non sapevano che l'uomo dietro la macchina fotografica era diventato famoso davanti alla macchina da presa. Harold non se ne curava. Gli piaceva incoraggiarle nella loro professione, farle sorridere.

Quando Harold Lloyd la ritrasse, Bettie Page era già la pin-up più celebre degli anni Cinquanta e la sua immagine abbelliva le copertine di centinaia di rotocalchi. Nel 1955 fu eletta 'Miss Pinup Girl of the World', e a quasi cinquant'anni dal suo addio alla carriera, Bettie Page resta la pin-up per eccellenza.

Harold fotografò Marilyn in diverse occasioni. Fu il suo amico fotografo Philippe Halsman a presentargliela. Quando Halsman ritrasse Marilyn in bianco e nero per la prima copertina di "Life", Harold era presente e la fotografò a colori. Un anno dopo, mentre era impegnata sul set di *Come sposare un milionario*, Marilyn posò per alcuni scatti pubblicitari a Greenacres. Nel film interpretava una bionda svampita, cieca come una talpa quando non indossava gli occhiali, e per la sua interpretazione i critici la paragonarono ai grandi comici del muto come Harold Lloyd. Harold fotografò Marilyn in un momento di pausa, mentre si riposava in piscina. Dopo la sessione fotografica Marilyn invitò Harold a bere un daiquiri – dolce, non secco. Ad Harold non piaceva il daiquiri, ma decisamente gli piacque guardare Marilyn mentre sorseggiava il suo.

Suzanne Lloyd

La nipote di Harold, Suzanne, amministra la sua collezione di film e fotografie e ha pubblicato due libri, *3D Hollywood* e *Hollywood Nudes in 3D*, che raccolgono immagini della collezione.

In a film career that spanned more than 35 years, Harold Lloyd made more than 200 comedies. Among his most famous films are Grandma's Boy (1922), Safety Last! (1923), The Freshman (1925), The Kid Brother (1927), Speedy (1928), and Movie Crazy (1932).

After retiring from films, Lloyd kept busy with various philanthropic activities and vigorously pursued his many hobbies. From 1947 until his death in 1971, Harold Lloyd shot over 300,000 3-D slides some of which featured celebrities of the day, scenic views of the United States and various countries around the world. He was a member of the Photographic Society of America and served as the Inaugural President of the Hollywood Stereoscopic Society.

In addition to the travel photography, Harold took close to one hundred thousand photographs of young women, most of them nude. The girls came to his studio, or traveled with him to various locations around the country – hundreds and hundreds of gorgeous models, whose curvaceous figures made them perfect subjects for 3-D photography. Most of the girls weren't even born in the days of silent films. Many had no idea that the man behind the camera had been famous for acting in front of one. Harold didn't mind. He loved meeting the models, encouraging them with their careers and making them smile for his camera.

When Harold Lloyd photographed Bettie Page, she was already the number one pinup girl of the 1950's. Her 'girl-next-door' looks graced the covers of hundreds of magazines. In 1955, she won the title, 'Miss Pinup Girl of the World'. Almost fifty years after she stopped modeling, Bettie Page still remains the definitive pinup icon.

*Harold photographed Marilyn on several different occasions. He was introduced to the young actress by his friend, photographer, Philippe Halsman. When Halsman photographed Marilyn in black-and-white for her first "Life" magazine cover, Harold was at the photo shoot filming her in color. A year later, while filming *How To Marry A Millionaire* Marilyn posed for publicity shots at Greenacres. In the film, she played a spacey blonde, blind-as-a-bat without her glasses. Critics compared her performance with the best of the silent film comedians, including Harold Lloyd. Between takes of the publicity shoot, Harold captured Marilyn relaxing by his pool. After the photo shoot, Marilyn asked Harold if she would join him in sipping a daiquiri – sweet, not dry. Harold didn't enjoy daiquiris, but definitely enjoyed watching Marilyn sip hers.*

Suzanne Lloyd

Harold's granddaughter, Suzanne, is the trustee to his film and photo collection, and has released two books, 3D Hollywood and Hollywood Nudes in 3D, comprised of photos from the collection.

I MUSICISTI / THE MUSICIANS

Lorenzo Agnifili (classe 1982). Studia e si diploma in piano jazz e composizione nei Conservatori di Terni, Bologna, L'Aia e Bruxelles. Come pianista suona in diverse formazioni live da circa quindici anni. Nel 2010 arriva in finale al Premio Luca Flores. Come compositore e arrangiatore ha collaborato con Fabio Concato, Teatro Comunale di Bologna, Fondazione Fabrizio De Andrè, KDH Big Band, Norrbotten Big Band, Chieti Jazz Orchestra, Barga Jazz Orchestra, Briccialdi Big Band e molte altre. Nel 2013 vince il primo premio nel Concorso Internazionale di Composizione Jazz 'Barga Jazz'. Nello stesso anno e nel 2010 arriva in finale in Svezia nel prestigioso concorso di composizione jazz 'Jazzverk'. Dal 2014 dirige la 'Lorenzo Agnifili Big Band' un'orchestra di 22 musicisti, che ha sede in Bruxelles, con la quale esegue composizioni originali.

***Lorenzo Agnifili** (born in 1982) studied piano, jazz and composition at conservatories in Terni, Bologna, The Hague and Brussels. As a pianist he has played live in different line-ups for nearly fifteen years. In 2010 Agnifili was a finalist for the Luca Flores Prize. As a composer and arranger he has worked with Fabio Concato, Teatro Comunale di Bologna, Fondazione Fabrizio De Andrè, KDH Big Band, Norrbotten Big Band, Chieti Jazz Orchestra, Barga Jazz Orchestra, Briccialdi Big Band and many others. In 2013 Agnifili won the International Jazz Composition Competition at 'Barga Jazz'. That same year and in 2010 he was also a finalist at Sweden's pre-eminent jazz composition competition 'Jazzverk'. Since 2014 Agnifili has directed the 'Lorenzo Agnifili Big Band', an orchestra of 22 musicians located in Brussels with which he performs original compositions.*

Frank Bockius ha studiato Ritmica al conservatorio di Trossingen in Germania. Da allora insegna batteria e percussioni e lavora come musicista freelance. Ha collaborato per molti anni con i suoi gruppi, il quintetto jazz *Whisper Hot* e i percussionisti *Timpanicks*. Si è anche cimentato con la musica medievale, il flamenco e la musica latinoamericana e ha collaborato con compagnie di danza e teatri. Vent'anni fa Günter Buchwald lo ha invitato a entrare nella sua *Silent Movie Music Company*, dando il via a un'intensa collaborazione in festival e rassegne nazionali e internazionali. Negli ultimi anni Frank ha lavorato con molti altri musicisti specializzati nell'accompagnamento dei film muti (a Kyoto, Sodankylä, Pordenone, San Francisco).
www.frankbockius.de

***Frank Bockius** studied Rhythmik at the conservatory in Trossingen (Germany). Since then he works as a drums and percussion teacher and as a freelance musician. Many years he worked with his own bands, the jazz quintet *Whisper Hot* and the percussion band *Timpanicks*. He also played middle age, flamenco and latin music, worked with dance companies and for theatres. 20 years ago Günter Buchwald asked him to join his *Silent Movie Music Company* and since then they have worked together intensively for national and international venues and festivals. Throughout the last years Frank has also collaborated with many other great silent film musicians (e.g. Kyoto, Sodankylä, Pordenone, San Francisco).
www.frankbockius.de*

Neil Brand è compositore, autore e musicista e ha accompagnato film muti per trent'anni al National Film Theatre di Londra e in numerosi festival internazionali. Si è dedicato ini-

zialmente alla recitazione e ha scritto, composto ed eseguito partiture per produzioni video del BFI quali *South*, *The Ring*, *The Life and Times of David Lloyd George*, il cinema delle origini e d'avanguardia, il cinema russo pre-sovietico. Ha composto una colonna musicale jazz per *Piccadilly*. I suoi lavori più recenti su Dvd comprendono *Silent Dickens*, *Silent Britain*, *The Cat and the Canary* (1927) e il cortometraggio di Laurel e Hardy *You're Darn Tootin'*, commissionato da Paul Merton con effetti sonori forniti dal pubblico. Con la BBC Symphony Orchestra ha eseguito la partitura orchestrale da lui composta per *Blackmail* (commissionata da Il Cinema Ritrovato) e *Underground*, tutte opere orchestrate e dirette da Timothy Brock.
www.neilbrand.com

***Neil Brand** has been accompanying silent films for nearly 30 years, regularly in London at the Barbican and NFT, throughout the UK and at film festivals and special events around the world. Training originally as an actor, he has made his name as a writer/performer/composer, scoring BFI video releases of such films as *South*, *The Ring*, *The Life and Times of David Lloyd George* and *Early Cinema*, avant-garde cinema and Russian pre-Soviet cinema, a jazz score for *Piccadilly*. His most recent Dvd scores are for *Silent Dickens*, *Silent Britain*, *The Cat and the Canary* (1927) and the Laurel and Hardy short *You're Darn Tootin'*, commissioned by Paul Merton with sound effects provided by the audience. With the BBC Symphony Orchestra he performed his orchestral score for *Blackmail* (commissioned by Il Cinema Ritrovato) and *Underground* – all of these orks orchestrated and conducted by Timothy Brock.
www.neilbrand.com*

Timothy Brock ha intrapreso ancora giovane la carriera di compositore e direttore d'orchestra specializzandosi nel cinema muto. Esperto di restauro e conservazione di colonne sonore di film muti, ha restaurato *La nuova Babilonia* (1929), unica partitura di Dmitrij Šostakovič per un film muto, le musiche di Manlio Mazza per *Cabiria* (1913), la composizione dadaista di Erik Satie per *Entr'acte* (1924) e la celebre partitura di George Antheil per *Ballet mécanique* (1924). Nel 1999 ha avviato la collaborazione con gli eredi di Charlie Chaplin che gli hanno affidato il restauro e la ricostruzione di dodici partiture originali, tra cui quelle di *City Lights*, *Modern Times* e *The Gold Rush*. Autore di partiture originali per film muti dall'età di 23 anni, ha composto più di trenta partiture per varie orchestre e istituzioni, tra cui l'Orchestre National de Lyon, la Cinémathèque française, la Wiener Konzerthaus, la Cineteca di Bologna, la Los Angeles Chamber Orchestra, il Teatro de la Zarzuela de Madrid e la Cité de la musique di Parigi.
www.timothybrock.com

Timothy Brock is an active conductor and composer who specializes in concert works of the early 20th century and live performances of silent film. As a silent-film score preservationist, his leading work in this field include the restoration of Dmitri Sostakovič's only silent film score, New Babylon (1929), Manlio Mazza's Italian epic, Cabiria (1913), Erik Satie's dadaist score, Entr'acte (1924) and the famous George Antheil score to Ballet mécanique (1924). Since 1999 to the present day, he has been serving as score preservationist for the Charles Chaplin family, and has made 12 live-performance versions of all major Chaplin films, including City Lights, Modern Times and The Gold Rush. His career as a composer of new scores for silent film, which began at age 23, has written over 30 orchestral scores for a number of notable orchestras and institutions including the Orchestre National de Lyon, Cinémathèque française, Wiener Konzerthaus, Cineteca di Bologna, The Los Angeles Chamber Orches-

*tra, Teatro de la Zarzuela de Madrid, and the Cité de la musique de Paris.
www.timothybrock.com*

Antonio Coppola, nato a Roma, inizia giovanissimo lo studio del pianoforte. Nel 1965 entra al conservatorio di Santa Cecilia per seguire i corsi di pianoforte, composizione e direzione d'orchestra fino al 1977. Nel 1975 riceve dal cineclub L'officina di Roma la prima proposta come pianista accompagnatore per una serie di rassegne di cinema muto. Questa esperienza lo appassiona fino a fargli abbandonare qualsiasi altra attività musicale per concentrarsi esclusivamente sulla creazione di colonne sonore per il cinema muto. Da allora Antonio Coppola è ospite in tutto il mondo di festival e retrospettive sia come musicista sia come membro di giurie, nonché invitato da numerose cineteche e università come consulente sulle ricerche e restauri di colonne sonore originali e come relatore e insegnante per conferenze e stages sulla tecnica d'improvvisazione e composizione di colonne sonore per il cinema muto.
www.antoniocoppola.eu

*Antonio Coppola, born in Rome, began to study the piano at a very early age. In 1965 he enrolled in the Santa Cecilia Conservatory, and followed courses in piano performance, composition and orchestral conducting until 1977. In 1975 the Rome Cineclub L'officina invited him to perform as piano accompanist for a series of silent film retrospectives. He was so fascinated and inspired by this experience that he gave up all other musical activities in order to devote himself exclusively to creating soundtracks for silent cinema. From that time onwards, Antonio Coppola has been the guest of film festivals and retrospectives all over the world, both as a musician and as a member of juries, as well as having been engaged by a number of film archives and universities as a research consultant on the restoration of original soundtrack. He has also taught at workshops and given papers at conferences on techniques of improvisation and the composition of soundtracks for silent cinema.
www.antoniocoppola.eu*

Daniele Furlati, compositore e pianista, è diplomato in composizione, in pianoforte e strumentazione per banda. Ha ottenuto due diplomi di merito ai corsi di perfezionamento in musica per film tenuti da Ennio Morricone e Sergio Miceli all'Accademia Musicale Chigiana di Siena. Ha composto le musiche per spot pubblicitari, cortometraggi e documentari. Per il cinema è autore della musica del film *Viva San Isidro* di Alessandro Cappelletti. È coautore con Marco Biscarini delle musiche dei lungometraggi di Giorgio Diritti *Il vento fa il suo giro*, *L'uomo che verrà* e *Un giorno devi andare*. Collabora con la Cineteca di Bologna come pianista per il cinema muto. Per il teatro ha composto *Novelle fatte al piano* che ha debuttato a Roma presso il Conservatorio dell'Accademia di Santa Cecilia nel giugno 2010 e *Asterioide Lindgren* (ognuno ha la sua stella) che ha debuttato nel novembre 2007 al Teatro Comunale di Modena.

Daniele Furlati, pianist and composer, has a degree in composition, piano and arrangement. He earned two diplomas with honors in courses in advanced music for film conducted by Ennio Morricone and Sergio Miceli at the Accademia Musicale Chigiana in Siena. He has composed music for television commercials, short films and documentaries. His work on features includes creating the score for the film Viva San Isidro by Alessandro Cappelletti. He co-wrote, with Marco Biscarini, the music for the feature films by Giorgio Diritti Il vento fa il suo giro, L'uomo che verrà and Un giorno devi andare. He is working together with Cineteca di Bologna, playing the piano in accompaniment for silent films. In theater, he composed Novelle fatte al piano which had its debut in Rome at the Conservatorio dell'Accademia di Santa Cecilia in June of 2010 and Asterioide Lindgren (everyone has his star) which debuted in 2007 at the Teatro Comunale in Modena.

Stephen Horne lavora stabilmente per il BFI Southbank di Londra ma si esibisce anche in tutte le principali sale del Regno Unito. Le sue esecu-

zioni sono uscite in Dvd e sono state trasmesse in occasione dei passaggi televisivi di film muti. Benché sia soprattutto un pianista, nelle sue esibizioni incorpora spesso il flauto, la fisarmonica e le tastiere, a volte simultaneamente. Si esibisce regolarmente in tutto il mondo e i suoi accompagnamenti sono stati applauditi ai festival cinematografici di Pordenone, Telluride, San Francisco, Cannes, Hong Kong e Berlino. Nel 2011 e nel 2012 gli è stata commissionata la composizione di partiture per ensemble per le proiezioni di gala di *The First Born* e *The Manxman* del London Film Festival Archive. Stephen collabora con un piccolo gruppo che ricrea gli spettacoli di lanterne magiche. È inoltre specializzato in accompagnamento per la danza e suona regolarmente nelle scuole di danza londinesi.

Stephen Horne, based at London's BFI Southbank but playing at all the major UK venues, has recorded music for Dvd releases and Tv screenings of silent films. Although principally a pianist, he often incorporates flute, accordion and keyboards into his performances, sometimes simultaneously. He regularly performs internationally and in recent years his accompaniments have met with acclaim at film festivals in Pordenone, Telluride, San Francisco, Cannes, Hong Kong and Berlin. In 2011 and 2012, he was commissioned to compose ensemble scores for the London Film Festival Archive Galas of *The First Born* and *The Manxman*. Stephen collaborates with a small group, which recreates magic lantern shows. He is also a specialist in dance accompaniment and plays regularly at the London dance academies.

Maud Nelissen, pianista e compositrice, ha accompagnato per molto tempo i film del Nederlands Filmmuseum. Negli ultimi anni si è dedicata sempre più spesso alla composizione di musica per film muti. Nel 1999 ha collaborato in Italia con il pianista e arrangiatore di Charlie Chaplin, Eric James, e da allora è diventata una celebre accompagnatrice di film muti in molti festival internazionali. Nelle

sue composizioni, pur rispettando gli stili originali degli anni Dieci e Venti, li sviluppa e li intreccia con invenzioni moderne. Su commissione della Dutch Film in Concert ha composto una fortunata partitura orchestrale per *The Patsy* (1928). È inoltre fondatrice dell'orchestra *The Sprockets*. Negli Stati Uniti ha debuttato al Telluride Filmfestival in Colorado. Nel 2008, alla Komische Oper di Berlino, Maud Nelissen ha eseguito e diretto la partitura da lei composta per *The Merry Widow* (1925).

www.maudnelissen.com

Maud Nelissen is a composer, pianist and film accompanist. In recent years she has devoted more and more time to composing (silent) filmmusic. In 1999 she worked with Charlie Chaplin's own pianist and arranger Eric James in Italy and since then has become a popular film accompanist at many festivals and special events in Europe and America. For her own compositions Maud Nelissen respects the original 1910's and 20's styles, but develops and blends these with her own modern inventions. Commissioned by the Dutch Film in Concert, she composed a very successful orchestral score for *The Patsy* (1928). She founded also her own silent film ensemble *The Sprockets*. She made her American debut at the Telluride Filmfestival in Colorado. Maud Nelissen performed and conducted in 2008 at the Komische Oper in Berlin, where she presented her score for *The Merry Widow* (1925).

www.maudnelissen.com

Guido Sodo e François Laurent collaborano da vari anni a un progetto di riproposizione in chiave classico-contemporanea di musiche e canti napoletani dal Duecento in poi, che hanno presentato in concerto in Italia e all'estero. L'attività del duo è stata caratterizzata dall'incarico da parte della Cineteca di Bologna di sonorizzare dal vivo dei film muti napoletani del primo Novecento, presentati al MoMA di New York nella rassegna *Napoletana, Images of a City*, a San Francisco, a Buenos Aires, a Bogotá nell'ambito della rassegna *Dive* pro-

mossa dal Ministero degli Esteri, al Centre Pompidou di Parigi, a diverse edizioni del festival Il Cinema Ritrovato di Bologna e in numerosi altri festival europei di cinema muto e in cineteche italiane e straniere. Hanno composto gli accompagnamenti sonori per i film *Assunta Spina*, *Il miracolo*, *Blood and Sand*, *Napoli è una canzone* e *Napule e niente cchiù*. *Assunta Spina* è stato mandato in onda per un mese sul canale franco-tedesco Arte.

Guido Sodo and François Laurent have been collaborating together for a number of years on a project reinterpreting Neapolitan music and songs from the 13th century onwards in a classical-contemporary key, which they have presented in concert in Italy and abroad. Their work was characterised by a commission from the Cineteca di Bologna to compose live musical scores for silent Neapolitan films from the early 20th century, which were then performed at MoMA in New York, as part of the *Napoletana, Images of a City* exhibition, in San Francisco, Buenos Aires and Bogotá as part of the *Dive* exhibition series, promoted by the Ministry of Foreign Affairs, at Centre Pompidou, Paris, at various editions of Il Cinema Ritrovato festival, Bologna, at numerous other European silent cinema festivals and in Italian and foreign cinemathèques. They have composed musical accompaniments for the films *Assunta Spina*, *Il miracolo*, *Blood and Sand*, *Napoli è una canzone* and *Napule e niente cchiù*. *Assunta Spina* was broadcast for one month on the French-German television channel Arte.

Donald Sosin, compositore, musicista, arrangiatore e direttore d'orchestra, è cresciuto a New York e a Monaco. Si esibisce a Il Cinema Ritrovato fin dal 1999, spesso insieme alla moglie, la cantante Joanna Seaton. Insieme coordinano seminari negli Stati Uniti. A maggio hanno presentato tre rassegne di muti americani al Centro di fotografia "Fratelli Lumière" di Mosca. Si sono esibiti a Le Giornate del Cinema Muto, al Lincoln Center, al MoMA, al MOMI, alla National Gallery e ai festival cinematografici di Telluride, Se-

attle, San Francisco e Houston. Sosin ha suonato a Yale, Harvard, Brown ed Emory. Tra le colonne sonore recentemente uscite in Dvd vi sono *Upstream* di John Ford (NFPF), quattro film di Lamprecht (Deutsche Kinemathek), *Orlacs Hände* (Filmarchiv Austria) e cortometraggi di Chaplin (Lobster/Cineteca di Bologna), Shirley Clarke (Milestone) e Max Linder (Kino). Tra gli altri committenti figurano il Chicago Symphony Chorus, la Jerusalem Symphony Orchestra, la San Francisco Chamber Orchestra, il MoMA e il Metropolitan Museum of Art. Sosin è visiting professor alla Maharishi University of Management di Fairfield, nello Iowa.

www.oldmoviemusic.com

Donald Sosin, *composer/keyboards/arranger/conductor*, grew up in New York and Munich. He has performed at *The Cinema Ritrovato* each year since 1999, often joined by his wife, singer Joanna Seaton. They lead film music workshops around the US. In May they presented three programs of American silents at Moscow's Lumière Brothers Center for Photography. They also appear at Le Giornate del Cinema Muto, Lincoln Center, MoMA, MOMI, the National Gallery, and film festivals in Telluride, Seattle, San Francisco, and Houston. Sosin has played at Yale, Harvard, Brown and Emory. Recent scores for DVD include John Ford's *Upstream* (NFPF), four Lamprecht features (Deutsche Kinemathek), *Hands of Orlac* (Filmarchiv Austria), and shorts by Chaplin (Lobster/Cineteca di Bologna), Shirley Clarke (Milestone) and Max Linder (Kino). Other commissions: Chicago Symphony Chorus, Jerusalem Symphony Orchestra, San Francisco Chamber Orchestra, MoMA, and Metropolitan Museum of Art. Sosin is a visiting professor at Maharishi University of Management in Fairfield Iowa.

www.oldmoviemusic.com

John Sweeney è accompagnatore di film muti dal 1990: ha esordito ai Riverside Studios di Londra per poi esibirsi in molte sale britanniche come il National Film Theatre, il Barbican

Cinema, il Broadway di Nottingham, nonché all'Imperial War Museum e al Watershed di Bristol. Suona per il British Silent Cinema Festival sin dai suoi inizi, e dal 2000 anche per le Giornate del Cinema Muto di Pordenone. Si esibisce regolarmente allo Slapstick Festival of Silent Comedy di Bristol e ha partecipato ad altri festival in Austria, Germania, Italia e Slovenia. Le sue esecuzioni figurano in Dvd editi dal British Film Institute (*Wonderful London* e parti di *Pioneers and Primitives*), dalla Cineteca Bologna (*Albert Capellani*) e dall'Edition Filmmuseum (*Crazy Cinématographe*). Ha inoltre eseguito l'accompagnamento per il *Downhill* di Hitchcock andato in onda su Sky TV. È tra i fondatori del Kennington Bioscope (<http://kenbioscope.moonfruit.com/>), che proietta regolarmente rari film muti con accompagnamento dal vivo al Museo del cinema di Londra.

John Sweeney has played for silent film since 1990, starting at Riverside Studios in London and subsequently playing at many venues in Britain including the National Film Theatre, the Barbican Cinema, Nottingham Broadway, The Imperial War Museum, and Bristol Watershed. He has played for the British Silent Cinema Festival since its inception, and has since 2000 been a regular pianist at the Giornate del Cinema Muto in Pordenone, Italy. He is a regular performer at the Slapstick Festival of silent comedy in Bristol, and has also played at other festivals in Austria, Germany, Italy and Slovenia. He has recorded DVDs for the British Film Institute (*Wonderful London*, parts of *Pioneers and Primitives*) and also Cineteca di Bologna (Albert Capellani) and Edition Filmmuseum (*Crazy Cinématographe*), as well as recording a soundtrack for Hitchcock's *Downhill* for broadcast on Sky TV. He is one of the founders of the Kennington Bioscope (<http://kenbioscope.moonfruit.com/>), doing regular screenings of neglected silent films at the Cinema Museum London with live music.

Gabriel Thibaudreau, compositore, direttore e pianista, è nato nel 1959 e ha studiato pianoforte alla scuola

di musica Vincent D'Indy e composizione all'Università di Montréal. Ha cominciato a lavorare a quindici anni come pianista accompagnatore per la danza. Negli ultimi venticinque anni è stato pianista per Les Grands Ballets Canadiens e per La Cinémathèque Québécoise nonché compositore presso L'Octuor de France per oltre quindici anni. Le opere di Thibaudreau comprendono partiture per balletto, opera, musica da camera e varie composizioni orchestrali per film muti. I suoi lavori vengono eseguiti nelle Americhe e in Europa, Asia e Africa. Tra i suoi committenti internazionali vi sono il Musée du Louvre di Parigi, la Cineteca di Bologna, il Festival di Cannes, la National Gallery di Washington, Les Grands Ballets Canadiens e la Montreal Symphony Orchestra. Gabriel Thibaudreau è rappresentato da Troublemakers Inc.

www.gabrielthibaudreau.com

Gabriel Thibaudreau, born in 1959, Canadian composer, pianist and conductor, studied piano in Montreal at the Vincent D'Indy music school and composition at l'Université de Montréal. He started work at the age of 15 as a pianist for ballets. Since then, he has been a pianist for Les Grands Ballets Canadiens, appointed pianist at La Cinémathèque Québécoise for the last 25 years and the composer in residence with L'Octuor de France for more than 15 years. Thibaudreau's work includes music for ballets, the opera, chamber music and several orchestral compositions for silent films. His works are performed in the Americas, as well as in Europe, Asia and Africa. Several international institutions have commissioned him work, among them: Le Musée du Louvre in Paris, the Cineteca di Bologna, Le Festival de Cannes, the National Gallery in Washington, Les Grands Ballets Canadiens and the Montreal Symphony Orchestra. Gabriel Thibaudreau is represented by Troublemakers Inc.

www.gabrielthibaudreau.com

EMILIA-ROMAGNA, TERRA DI CINEASTI EMILIA-ROMAGNA, A LAND OF FILMMAKERS

a cura di / curated by Gian Luca Farinelli, Antonio Bigini e Rosaria Gioia

Il nostro discorso parte da una constatazione di fatto: in questa regione, che oggi si chiama Emilia-Romagna, e che sta nel collo dello stivale come uno storico raccordo tra il nord e il centro-sud d'Italia, è nata e si è formata gran parte dei migliori cineasti italiani.

Renzo Renzi, *Una terra di cineasti* (1990)

Perché alcuni dei maggiori cineasti italiani sono emiliano-romagnoli? E perché molti dei momenti più innovativi della storia del cinema italiano sono avvenuti nella nostra regione? In occasione di Expo 2015 la Cineteca di Bologna, in collaborazione con la Regione Emilia-Romagna e le Ferrovie dello Stato italiane, ha scelto di raccontare la fertilità cinematografica di queste terre con un'esposizione.

La mostra, pensata in funzione dello spazio storico della Sala d'Ercole di Palazzo d'Accursio, si articola in un doppio percorso. All'esterno, un dialogo aperto tra pellicole, testi e testimonianze, permetterà ai visitatori di rileggere la grande storia del cinema italiano da una prospettiva emiliano-romagnola, evidenziando l'affinità elettiva che da sempre lega il cinema con la nostra regione. Il pubblico potrà così riscoprire, o incontrare per la prima volta, film di autori come Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini, Valerio Zurlini, Florestano Vancini, Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio, Liliana Cavani, Pupi Avati e Giorgio Diritti.

Il percorso interno tenta invece in maniera più suggestiva di interrogarsi sulle ragioni di questa straordinaria fioritura. Muovendo dalle idee e dagli spunti seminati da Renzo Renzi nell'articolo che dà il titolo alla mostra, un gioco di rimandi tra film, testi e fotografie punterà l'attenzione su un retroterra culturale, geografico e sociale unico, che ha fatto dell'Emilia-Romagna una regione a naturale vocazione cinematografica.

L'esposizione ha un suo prolungamento ideale all'interno delle stazioni ferroviarie di dieci città e cittadine sparse su tutto il territorio. Le stazioni della regione sono spesso state set reali o immaginari di memorabili pellicole: da *Estate violenta* (Bologna) a *La ragazza con la valigia* (Parma), da *I vitelloni* (Rimini) a *Il giardino dei Finzi-Contini* (Ferrara). Attraverso approfondimenti sui più importanti film girati nelle varie città, i viaggiatori più curiosi potranno così scoprire la straordinaria storia del cinema in Emilia-Romagna.

Our reasoning begins with an observation of fact: this region, today called Emilia-Romagna, located in the neck of the boot and the historical junction between Northern and Central Southern Italy, is where many of the best Italian filmmakers were born and trained.

Renzo Renzi, *Una terra di cineasti* (1990)

Why are some of the greatest Italian filmmakers from Emilia-Romagna? Why have many of Italian film's most innovative moments happened here in this region?

In honor of Expo 2015, the Cineteca di Bologna, in collaboration with Regione Emilia-Romagna, has organized an exhibition illustrating the region's extraordinary cinematic fertility. The historic space of Sala d'Ercole at Palazzo d'Accursio is the inspiration for the exhibition's design into two itineraries. On the outside, an open ended conversation with films, documents and testimonies giving visitors a chance to reread the magnificent history of Italian film from the perspective of Emilia-Romagna, spotlighting the elective affinities that have bound cinema and our region together since the beginning. Visitors will also be able to experience for the first time or re-experience films by directors like Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini, Valerio Zurlini, Florestano Vancini, Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio, Liliana Cavani, Pupi Avati and Giorgio Diritti.

The internal section instead is a more evocative exploration of the reasons behind this extraordinary blossoming. Taking our cue from the ideas contained in the Renzo Renzi essay that gives our exhibition its name, a kaleidoscope of references to films, texts and pictures focuses on the unique cultural, geographic and social background that has made Emilia-Romagna such fertile terrain for filmmaking.

*The exhibition conceptually extends itself into the train stations of ten cities and towns scattered across the territory. The region's train stations have often been the real or imagined sets of memorable films: from *Estate violenta* (Bologna) to *La ragazza con la valigia* (Parma), from *I vitelloni* (Rimini) to *Il giardino dei Finzi-Contini* (Ferrara). Through explorations of the most significant films shot in various cities, the keenest of travelers will discover the extraordinary history of film in Emilia-Romagna.*

Con il sostegno di



In collaborazione con



RENATO CASARO, PITTORE DI CINEMA Esposizione di bozzetti originali *RENATO CASARO, FILM PAINTER Exhibition of original sketches*

a cura di / curated by **Rosaria Gioia**, in collaborazione con / in collaboration with **Emiliano Lecce** e **Giuliana Cerabona**

Biblioteca Renzo Renzi, Piazzetta Pasolini

26 giugno-5 luglio, 10-22 / 26th June-5th July, 10 am-10:30 pm

Ingresso libero / Free Admission

Illustratore dell'immaginario cinematografico, Renato Casaro nasce a Treviso nel 1935. Durante gli anni della scuola è molto attratto, a differenza dei suoi coetanei, dalla magica arte dei cartelloni pubblicitari esposti per attirare il pubblico. Comincia così il suo percorso artistico, inizialmente come autodidatta, cercando di riprodurre opere di grandi artisti come Norman Rockwell e Angelo Cesselon.

Dopo la scuola diventa apprendista litografo presso la gloriosa tipografia Zoppelli e già durante questo periodo di formazione riceve i primi incarichi per la decorazione della facciata del locale Cinema Garibaldi, creando monumentali cartelloni.

Inviato a Roma per assolvere al servizio militare, decide che la Mecca dell'industria europea del cinema sarà la sua città. Per un anno è impiegato come illustratore presso lo Studio Favalli, allora la più grande agenzia romana di pubblicità cinematografica, e a 21 anni, con pochi soldi e molto entusiasmo, apre uno studio e diventa uno dei più giovani creativi e illustratori italiani. Realizza due bozzetti per la riedizione del film di Allan Dwan *Iwo Jima, deserto di fuoco* (1949) e il suo primo manifesto è del 1956, per *Due occhi azzurri* di Gustav Ucicky. Viene subito travolto dall'ondata dei colossal italiani e dei western all'italiana e alla fine degli anni Cinquanta è già ben inserito e conosciuto nell'ambiente. Il film *Per un pugno di dollari* di Sergio Leone diventa un successo mondiale e il manifesto di Casaro con Clint Eastwood fa il giro del mondo. Nel 1965 irrompe sulla scena internazionale con i suoi manifesti per *La Bibbia*, che viene esposto nel grande spazio pubblicitario sul Sunset Boulevard di Hollywood. Cominciano così le importanti collaborazioni con grandi registi Claude Lelouch, Francis Ford Coppola, Bernardo Bertolucci, Francesco Rosi, Percy Adlon, Sergio Leone, Luc Besson, Franco Zeffirelli, Rainer Werner Fassbinder.

Dal 1979 Casaro riceve importanti riconoscimenti, tra cui il premio per il migliore manifesto cinematografico del 1988, negli Stati Uniti. Attualmente, dopo un lungo periodo trascorso tra Spagna e Germania, vive e lavora nella sua città di origine.

Nell'esposizione a lui dedicata, dodici bozzetti originali e celebri affissi d'epoca, provenienti rispettivamente dalla collezione privata di Casaro e dall'Archivio Maurizio Baroni della Cineteca. Suggestive opere d'arte che hanno catturato e affascinato il grande pubblico.

Illustrator of film imagery, Renato Casaro was born in Treviso in 1935. While at school, unlike his peers, he was fascinated by the magic art of the billboards displayed to get the public's attention. Thus began his artistic journey, which began as a self-taught endeavor to reproduce works by important artists like Norman Rockwell and Angelo Cesselon.

*After he completed his studies, Casaro became an apprentice lithographer at the renowned Zoppelli printing house. During this formative period he was engaged to decorate the facade of the Cinema Garibaldi, creating monumental billboards. Sent to Rome for military service, he decided that the Mecca of the European film industry was to be his city. He worked for a year as an illustrator for Studio Favalli, the biggest film ad agency in Rome, and, at the age of 21, with little money but a lot of enthusiasm, he opened his own studio, becoming one of the youngest Italian illustrators and creatives. He made two sketches for the re-release of Allan Dwan's *Sands of Iwo Jima* (1949) and his first poster in 1956 for Gustav Ucicky's *Zwei blaue Augen*. Casaro was immediately swept up by the wave of Italian blockbusters and Spaghetti Westerns, and at the end of the 1950s he was well-introduced and known on the scene. Sergio Leone's *A Fistful of Dollars* become an international success, and Casaro's poster with Clint Eastwood traveled around the world. In 1965, he burst onto the international scene with his poster for *The Bible*, which was displayed in the large advertising space on Sunset Boulevard in Hollywood. That is when his more substantial work began with great directors like Claude Lelouch, Francis Ford Coppola, Bernardo Bertolucci, Francesco Rosi, Percy Adlon, Sergio Leone, Luc Besson, Franco Zeffirelli and Rainer Werner Fassbinder.*

Since 1979, Casaro has received important recognition, including the 1988 American award for best movie poster. Currently, after a long period in Spain and Germany, he now lives and works in his hometown.

The exhibition dedicated to him features twelve original sketches and famous period posters from, respectively, Casaro's private collection and the Maurizio Baroni Archive at the Cineteca. Evocative works of art that have captured and captivated vast public attention.

IL CINEMA RITROVATO DVD AWARDS - XII EDIZIONE IL CINEMA RITROVATO DVD AWARDS - 12TH EDITION

Il Premio intende dare visibilità e incentivare i Dvd e i Blu-Ray di qualità realizzati in tutto il mondo nel settore dell'home entertainment. Al concorso partecipano Dvd e Blu-Ray pubblicati tra marzo 2014 e marzo 2015, relativi a film di acclamata importanza e di produzione anteriore al 1985 (trent'anni fa), rispettando così la vocazione più generale del Festival. I premi sono suddivisi in cinque categorie: Miglior Dvd 2014/2015, Miglior Blu-Ray 2014/2015, Migliori Bonus, Miglior Riscoperta di un film dimenticato, Migliore Collana/Cofanetto.

The award aims to encourage and give visibility to quality home entertainment Dvd and Blu-Ray from around the world. The competition is open to Dvd and Blu-Ray released between March 2014 and March 2015 of important films made prior to 1985 (at least thirty years ago) and thus generally in line with the festival's theme. The awards are divided into five categories: Best Dvd 2014/2015, Best Blu-Ray 2014/2015, Best Special Features (bonus), Best Rediscovery of a Forgotten Film, Best Series/Best Box.

GIURIA / JURY

Lorenzo Codelli

Vicedirettore della Cineteca del Friuli di Gemona, è collaboratore, tra gli altri, di "Positif", "International Film Guide", "Urania", *Storia del cinema Einaudi*, *Dictionnaire du cinéma asiatique*, dell'Associazione Cinemazero e curatore di monografie su Marco Tullio Giordana, Tinto Brass, Ermanno Olmi, Pupi Avati, Gianni Amelio, Dante Spinotti. È inoltre consulente per il Festival di Cannes e sceneggiatore di documentari sul cinema asiatico.

Vice-director of Gemona's Cineteca del Friuli, he writes for "Positif", "International Film Guide", "Urania", Storia del cinema Einaudi, Dictionnaire du cinéma asiatique, and Cinemazero among others, and he has published numerous studies on Marco Tullio Giordana, Tinto Brass, Ermanno Olmi, Pupi Avati, Gianni Amelio, Dante Spinotti. He also works as a consultant for the Cannes Film Festival and as a scriptwriter for documentaries on Asiatic cinema.

Alexander Horwath

Curatore e critico cinematografico e di arti visive, ha diretto la Viennale – Vienna International Film Festival e, dal 2002, è direttore dell'Österreichisches Filmmuseum di Vienna. È autore di pubblicazioni sul cinema della

New Hollywood degli anni Sessanta e Settanta, sui film dell'avanguardia austriaca, su autori come Michael Haneke e sul film scomparso di Josef von Sternberg, *The Case of Lena Smith*.

Curator and writer on film and visual art, he is the former director of the Viennale – Vienna International Film Festival and, since 2002, director of Österreichisches Filmmuseum (the Austrian Film Museum) in Vienna. Among his publications are books on New Hollywood Cinema of the 1960s-70s, Austrian avant-garde film, Michael Haneke and Josef von Sternberg's lost film The Case of Lena Smith.

Lucien Logette

Dal 1979 è critico della rivista "Jeune Cinéma", di cui è redattore capo dal 1992. Curatore per la Cité des Sciences et de l'Industrie de la Villette (Paris) dal 1986 al 1992. Scrive di cinema per "La Quinzaine littéraire" dal 2005 ed è collaboratore della rivista "1895". Responsabile delle voci relative ai registi francesi del *Dictionnaire Larousse mondial du cinéma* (2011). È collaboratore per *L'Encyclopédie des mouvements d'avant-garde du XXe siècle* (2012). Membro del comitato di selezione del Festival di Cannes dal 2004.

He has been a critic for the magazine "Jeune Cinéma" since 1979, of which he has been editor-in-chief since 1992.

Curator for the Cité des Sciences et de l'Industrie de la Villette (Paris) from 1986 to 1992. He has been writing about film for "La Quinzaine littéraire" since 2005 and is a collaborator with the magazine "1895". He is responsible for entries on French directors in the Dictionnaire Larousse mondial du cinéma (2011). He is a collaborator with L'Encyclopédie des mouvements d'avant-garde du XXe siècle (2012) and since 2004 has been a member of the selection committee for the Cannes Festival.

Mark McElhatten

Curatore indipendente di programmazioni film e video dal 1977. Curatore/archivista cinematografico delle Martin Scorsese Film Collections (Sikelia Productions/Scorsese Family Foundation) dal 1998. Fondatore e curatore della sezione "Views from the Avant-Garde" del New York Film Festival. Curatore della serie The Walking Picture Palace dal 1994. Consulente curatoriale. Moving Image artist dal 1973 (sotto diversi nomi). Scrittore.

Independent film and video curator since 1977. Curator/archivist of the Martin Scorsese Film Collections (Sikelia Productions/Scorsese Family Foundation) since 1998. Founder/curator of "Views from the Avant-Garde" at the New York Film Festival (founded 1997 series retired in 2014). Curator of The

Walking Picture Palace since 1994. Curatorial consultant. Moving Image artist since 1973 (releasing under a variety of different names). Writer.

Paolo Mereghetti

(Presidente di giuria / Jury President)

Critico cinematografico e giornalista, è caporedattore spettacoli del "Corriere della Sera" e autore del dizionario *Il Mereghetti*. È stato consulente per la Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia, ha collaborato con RadioTre e Raitre e ha pubblicato numerosi saggi (su Orson Welles, Arthur Penn, Marco Ferreri, Bertrand Tavernier, Jacques Rivette).

Italian film critic and journalist. Currently the head entertainment editor of "Corriere della Sera" and author of the dictionary Il Mereghetti. He has worked as a consultant for the Venice Film Festival as well as with RadioTre and Raitre. He has also published numerous studies (on Orson Welles, Arthur Penn, Marco Ferreri, Bertrand Tavernier, Jacques Rivette).

Jonathan Rosenbaum

Critico cinematografico per il "Chicago Reader" dal 1987 al 2008, scrive per il suo sito (jonathanrosenbaum.com) ed è autore freelance, docente e relatore. Recentemente ha insegnato alla Film Factory di Sarajevo e alla School of the Art Institute di Chicago e ha scritto per "Artforum", "Caimán Cuadernos de Cine", "Cine-Files", "Cinema Scope", "lolajournal.com", "Sight and Sound" e per le pubblicazioni digitali di BFI Video, Carlotta, Cinema Guild, Criterion, Masters of Cinema, StudioCanal e Universal. Il suo ultimo libro è *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film Culture in Transition* (2010).

Principal film critic at the "Chicago Reader" from 1987 to 2008. Since then, he has maintained a web site (currently at jonathanrosenbaum.net) and worked as a freelance writer, teacher, and speak-

er, having taught most recently at Film. Factory in Sarajevo and the School of the Art Institute in Chicago, and having written most recently for "Artforum", "Caimán Cuadernos de Cine", "Cine-Files", "Cinema Scope", "lolajournal.com", "Sight and Sound", and for digital releases from BFI Video, Carlotta, Cinema Guild, Criterion, Masters of Cinema, StudioCanal, and Universal. His most recent book is Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film Culture in Transition (2010).

FINALISTI / FINALISTS

ALAIN ROBBE-GRILLET: SIX FILMS 1963-1974

(Francia-Italia-Turchia-Cecoslovacchia/1963-1974) di Alain Robbe-Grillet
BFI (Blu-ray)

ANTHOLOGY OF LITHUANIAN DOCUMENTARY CINEMA

(Lituania/1962-1995) di Viktoras Starošas, Robertas Verba, Almantas Grikevičius, Henrikas Šablevičius, Edmundas Zubavičius, Jonas Mekas
NGO Meno Avilys (Dvd)

L'ANTIMIRACOLO

(Italia/1964) di Elio Piccon
Cristaldi Film, CG Entertainment (Dvd)

ARDIENTE PACIENCIA & ABSCHIED IN BERLIN

(Germania/1983-1984) di Antonio Skàrmeta
Edition Filmmuseum (Dvd)

THE BATTLES OF CORONEL AND FALKLAND ISLANDS

(GB/1927) di Walter Summers
BFI (Blu-ray)

BLÁZNOVA KRONIKA (A JESTER'S TALE)

(Cecoslovacchia/1964) di Karel Zeman
Second Run Dvd (Dvd)

LE BONHEUR EST POUR DEMAIN

(Francia/1962) di Henri Fabiani
Les documents cinématographiques (Dvd)

CAMERA OBSCURA: THE WALERIAN BOROWCZYK COLLECTION

(Polonia-Francia/1959-1975) di Walerian Borowczyk
Arrow Films (Blu-ray, Dvd)

THE CONNECTION: PROJECT SHIRLEY VOLUME 1

(USA/1961) di Shirley Clarke
Milestone Film & Video (Blu-ray)

LES CROIX DE BOIS

(Francia/1932) di Raymond Bernard
Pathé Distribution (Blu-ray, Dvd)

ERSTER WELTKRIEG ARCHIV EDITION. Dvd 1: DAS ALTE EUROPA AM VORABEND SEINES UNTERGANGS

Deutsches Filminstitut, Absolut Medien (Dvd)

ERSTER WELTKRIEG ARCHIV EDITION. Dvd 2: AUFMARSCH DER ARMEEN (1900-1915)

Deutsches Filminstitut, Absolut Medien (Dvd)

GLAUBER ROCHA COLLECTION VOL.1

(Brasile/1962-1969) di Glauber Rocha
Raro Video (Dvd)

A HARD DAY'S NIGHT

(GB/1964) di Richard Lester
The Criterion Collection (Blu-ray, Dvd)

LES HAUTES SOLITUDES

(Francia/1974) di Philippe Garrel
RE:VOIR Vidéo (Dvd)

THE HOUSE OF MYSTERY

(USA/1921-1923) di Alexandre Volkoff
Flicker Alley, LLC and The Blackhawk Films Collection (Dvd)

I'LL WALK BESIDE YOU

(GB/1943) di Maclean Rogers
Renown Pictures (Dvd)

J'ACCUSE

(Francia/1919) di Abel Gance
Lobster Films (Blu-ray, Dvd)

DER KILOMETERFRESSER

(Austria/1923-1924) di Karl Imelski
Seeber FILM Verlag (Dvd)

LEE SEONG-GU COLLECTION

(Corea del Sud/1967-1969) di Lee
Seong-Gu
Korean Film Archive (Dvd)

LES BLANK: ALWAYS FOR PLEASURE

(USA/1968-2005) di Les Blank
The Criterion Collection (Blu-ray)

LÉVIATHAN

(Francia/1962) di Léonard Keigel
Les documents cinématographiques
(Dvd)

**THE MACK SENNETT COLLECTION.
VOLUME ONE: 50 DIGITALLY**

RESTORED CLASSIC FILMS
(USA/1909-1933) di Flicker
Alley, LLC; Keystone Films, LLC;
CineMuseum, LLC (Blu-ray)

THE MARCEL PEREZ COLLECTION

(Italia-USA/1911-1921) di Marcel
Perez
Undercrank Productions (Dvd)

MICHEL ET FRANÇOIS SIMON

(Svizzera/1925-1995) di Jean
Choux, Michel Boujut, Pierre Biner,
Rodolphe-Maurice Arlaud, Claude
Goretta, Ana Simon
Cinémathèque Suisse, Radio
Télévision Suisse (Dvd)

OKTOBERFEST MÜNCHEN 1910-1980

Edition Filmmuseum (Dvd)

ORNETTE: MADE IN AMERICA:**PROJECT SHIRLEY VOLUME 3**

(USA/1984) di Shirley Clarke
Milestone Film & Video (Blu-ray)

PANE E CIOCCOLATA

(Italia/1973) di Franco Brusati
Lucky Red (Blu-ray)

PORTRAIT OF JASON: PROJECT**SHIRLEY VOLUME 2**

(USA/1967) di Shirley Clarke
Milestone Film & Video (Blu-ray)

SAMPO

(Finlandia-URSS/1959) di Aleksandr
Ptushko

National Audiovisual Institute,
Finland (Dvd)

THE STARS LOOK DOWN

(GB/1939) di Carol Reed
Renown Pictures (Dvd)

SYNCOPTION

(USA/1942) di William Dieterle
Cohen Film Collection (Dvd)

TODO MODO

(Italia/1976) di Elio Petri
Mustang Entertainment (Dvd)

TUTTO IL CINEMA DI PAOLO GIOLI

(Italia/1969-2013) di Paolo Gioli
Raro Video (Dvd)

VARIETÉ

(Germania/1925) di Ewald André
Dupont
Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung,
NFP media rights GmbH & Co. KG
(Blu-ray)

VIBRATIONS

(Francia/1976-1985) di Christian
Lebrat
RE:VOIR Vidéo (Dvd)

VTÁČKOVIA, SIROTY A BLÁZNI**(BIRDS, ORPHANS AND FOOLS)**

(Cecoslovacchia/1969) di Juraj
Jakubisko
Second Run Dvd (Dvd)

XIII MOSTRA MERCATO DELL'EDITORIA CINEMATOGRAFICA 13th IL CINEMA RITROVATO BOOK FAIR

Biblioteca Renzo Renzi

Piazzetta Pier Paolo Pasolini, 3/b

26 giugno-4 luglio, 9-18.30 / 26th June-4th July, 9 am-6:30 pm

Nei giorni del festival Il Cinema Ritrovato, la Biblioteca Renzo Renzi ospita la XIII edizione della Mostra mercato dell'editoria cinematografica. La Cineteca non ospita solo librerie antiquarie e punti di vendita specializzati, ma per la seconda volta offre una vetrina alle più recenti pubblicazioni dei più importanti editori nazionali ed internazionali.

In vendita oltre un migliaio di titoli provenienti da più di 70 editori di diverse nazionalità. Storiche collane cinematografiche, giovani editori indipendenti, le più famose etichette di Dvd provenienti da Francia, Stati Uniti, Inghilterra, Germania, Olanda, Belgio, Spagna, Russia, Austria. Presenti anche i cataloghi di prestigiose mostre cinematografiche internazionali e alcune nuove riviste per puri cinefili. La Mostra rappresenta un'occasione unica per studiosi e appassionati per acquistare le prestigiose edizioni prodotte da oltre venti archivi e cineteche internazionali: Amsterdam, Bruxelles, Lisbona, Oslo, Parigi, Roma, Tolosa, Torino, Vienna... oltre a Bologna, naturalmente.

E per i collezionisti una splendida opportunità: in vendita anche manifesti e locandine originali di circa 300 film distribuiti in Italia tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta.

While Il Cinema Ritrovato is taking place, the Biblioteca Renzo Renzi will be hosting the 13th Il Cinema Ritrovato Book Fair. The occasion includes antiquarian bookshops and specialized sales points and for the second time showcases recent titles from the most important national and international publishers.

There are a thousand titles from almost 70 publishers of different nationalities on sale. Renowned film book collections, young independent publishers, the most famous DVD companies from France, US, Great Britain, Germany, Holland, Belgium, Spain, Russia and Austria. There are also catalogues from the prestigious international film exhibitions and some new reviews for real film buffs. The fair provides a unique chance for students and enthusiasts to buy special DVD editions produced by around fifteen archives and international film libraries in Brussels, Lisbon, New York, Oslo, Paris, Rome, Toulouse, Turin, Vienna... and of course Bologna.

And for collectors a genuine treasure trove: about 300 posters and flyers from films released in Italy from the Fifties to the Seventies.

INCONTRI SUL RESTAURO FOCUS ON RESTORATION

Il Cinema Ritrovato è un'occasione per approfondire e confrontarsi su uno dei temi cardine del Festival: il restauro cinematografico.

Il calendario d'incontri di quest'anno spazia dagli approfondimenti sui singoli casi di restauro a tematiche più ampie quali la riflessione sul confronto tra nuove copie restaurate in versione digitale e copie d'epoca 35mm o sull'opportunità di rilavorare film precedentemente restaurati in seguito all'aggiornamento delle tecnologie o alla scoperta di nuovi materiali.

Il programma degli incontri ha precisamente lo scopo di voler mantenere vivo un dibattito intorno alle tematiche del restauro nonché di aggiornare e informare sugli studi realizzati intorno ai casi specifici e all'utilizzo delle tecnologie per permetterne la realizzazione.

Il Cinema Ritrovato is an occasion to take a look at and further examine one of the Festival's key themes: film restoration.

This year's lectures include in-depth analyses of individual restorations as well as a look at some wider issues, such as a reflection on the comparison between newly restored digital prints and original 35mm prints or the debate around the continued restoration of previously restored films due to technological advancements or the discovery of new material.

The programme of restoration lectures has the specific aim of keeping alive the debate on restoration issues, as well as updating and providing information about specific case studies and the use of restoration technology.

Management Strategies for Film archives in the Digital Era – Showing a Film is not Enough¹ La programmazione cinematografica nell'era digitale / Cinema Programming in the Digital Age

Thursday, 2nd July 2015, 9.30-12.30, Cineteca di Bologna, Via Riva di Reno 72, Sala Cervi

Il 5° workshop ACE si occuperà delle attuali sfide per la programmazione e la conservazione cinematografica, incoraggiando lo scambio delle migliori esperienze e delle lezioni acquisite. Ogni cineteca e ogni museo del cinema ha una strategia di programmazione e una tradizione che non possono essere facilmente adottate altrove, ma la condivisione delle esperienze può contribuire a identificare i problemi comuni e le possibili soluzioni.

Come per tutti i workshop ACE, la questione fondamentale riguarda il modo in cui la rivoluzione digitale trasforma le pratiche archivistiche e, in questo caso, la programmazione cinematografica. Quali sono le principali sfide in materia di problemi tecnici, disponibilità di copie, sottotitolazione, ecc.? Cosa possono fare le cineteche per migliorare la collaborazione, per esempio scambiandosi le programmazioni? Come possono attrarre (nuovi) spettatori, in particolare i più giovani? Quanto è importante ed efficace la comunicazione e la creazione di eventi sui social media? Sono solo alcune delle questioni che tratteremo durante il workshop. I workshop, basati sul documento “ACE Position Paper on the Digital”² e sullo studio *Challenges of the Digital Era for Film Heritage Institutions*³, sono stati avviati nel 2012 quale piattaforma per discutere l'impatto del paradigma digitale sul lavoro quotidiano degli archivisti e dei curatori delle istituzioni patrimoniali cinematografiche europee. I precedenti workshop si sono concentrati sull'archiviazione e i flussi di lavoro digitali, sull'importanza del digitale nella conservazione e nella fruizione cinematografica, sulla reinvenzione della cinefilia e sui criteri di acquisizione e di raccolta.

La partecipazione al workshop è possibile esclusivamente su iscrizione. Sarà data la preferenza ai membri ACE.

Per informazioni e iscrizioni, contattare
ace@deutsches-filminstitut.de

The 5th ACE workshop aims at addressing the challenges of cinema programming/film curation today from a practical point of view, and to share best practices and lessons learned. While each cinémathèque and film museum has its own programming strategy and tradition, which cannot easily be adopted, the exchange of experiences might help to reflect own practices and identify common problems.

As for all ACE workshops, the overall question is how the digital shift changes archival practices, and in this case, cinema programming. What are the main challenges regarding technical issues, the availability of copies, subtitling etc.? How can cinémathèques improve cooperation between themselves, e.g. by sharing cinema programmes? How do they attract (new) audiences, in particular the younger ones? How important and successful is social media communication and 'eventisation'? These are some of the questions, which will be discussed during the workshop.

Based on the “ACE Position Paper on the Digital” and the study Challenges of the Digital Era for Film Heritage Institutions³, the workshops have been initiated in 2012 as a platform for discussing the impact of the digital paradigm on the daily work of archivists and curators in Europe's Film Heritage Institutions. The previous workshops focused on digital archiving and workflows, digital preservation and exhibition, re-inventing cinephilia, acquisition and collection policy.

Attendance to the workshop is by registration only. Preference is given to members of ACE.

*For more information and to register, please contact
ace@deutsches-filminstitut.de*

1. Jesper Andersen, *Showing a Film is not Enough. On Cinémathèques in Western Europe and North America*, in “Journal of Film Preservation”, n. 81, November 2009.

2. Thomas C. Christensen, Mikko Kuutti, *A Digital Agenda for Film Archives*, <http://www.ace-film.eu/wp-content/uploads/2012/03/A-Digital-Agenda-for-Film-Archives-2012.pdf>

3. *Challenges of the Digital Era for Film Heritage Institutions. A study prepared for the European Commission*, a cura di / edited by Nicola Mazzanti, DG Information Society and Media, 2011

Laboratorio di innovazione di Europa Cinemas per l'ampliamento del pubblico, Bologna Creare una domanda diversificata *Europa Cinemas Audience Development Innovation Lab, Bologna* *Creating the Demand for a Diverse Cinema*

Condotta da / *Directed by*

Madeleine Probst (Watershed Cinema Programme Producer in Bristol & Vice-President of Europa Cinemas)

con / *together with*

Mathias Holtz (Programming Manager, Folkets Hus och Parker, Sweden)

e / and Petra Slatinšek (Film Education & Kinobalon Programme Manager, Kinodvor, Ljubljana, Slovenia)

Per citare il compianto Peter von Bagh, che ne è stato per tanti anni il direttore artistico, "Il Cinema Ritrovato è il paradiso dei cinefili". Il festival è anche un evento popolarissimo che ha avuto il merito di trasmettere la passione per il grande schermo alle nuove generazioni. Il Cinema Ritrovato è la prova che il nostro patrimonio cinematografico è vivo e vegeto, qui e ora. Non potremmo sognare un luogo migliore in cui riflettere insieme al pubblico sul passato, il presente e il futuro del cinema.

Non sorprende dunque che la riunione annuale degli esercenti di Europa Cinemas qui a Bologna sia già alla sua undicesima edizione. La rete di sale – che oggi comprende 2061 schermi in 42 paesi – incide in maniera rilevante sulla diffusione e la vita dei film europei, per i quali nel 2014 sono stati staccati circa 35 milioni di biglietti.

Creare una domanda cinematografica diversificata è una grande sfida in un mercato sempre più omogeneo dominato dai marchi globali e da elevati budget di marketing.

In un festival come sempre dedicato alla storia del cinema, quest'anno ci concentreremo sul ruolo che le sale possono svolgere a livello locale e partendo dal basso per coinvolgere spettatori di tutte le età in una ricca e diversificata offerta cinematografica.

Ci ispireremo a Buster Keaton, cui sarà dedicata una proiezione in Piazza Maggiore: da lui prenderemo il piglio avventuroso, il gusto per l'innovazione, le spericolate acrobazie e la comicità impassibile, tutte qualità essenziali in tempi impegnativi. Come disse lo sceneggiatore William Goldman, "nessuno sa niente", ma noi almeno questo lo sappiamo. Creare una fruizione del cinema adatta al ventunesimo secolo significa non aver paura di rischiare, innovare e divertirsi. Lo sconvolgimento prodotto dal digitale e la conseguente necessità di reinventare tutto sono diventati una questione centrale e una spinta a ripensare il nostro ruolo nel mondo interconnesso e multi-piattaforma di oggi.

Oggi che i film sono fruibili ovunque su una varietà di piattaforme in continua proliferazione, come possiamo man-

In the words of the late Peter von Bagh, former artistic director of "Il Cinema Ritrovato is pure heaven for cinephiles!" It's also a hugely popular festival for audiences here in Bologna with a remarkable track record in engaging the next generation of filmgoers in the big screen experience. Il Cinema Ritrovato is evidence that our rich cinema heritage is very much alive, right here, right now. We would be hard pressed to dream up a better place for cinema practitioners from across Europe and beyond to come together with audiences to reflect on the past, present and future of cinema.

No wonder then that we are back in Bologna for the 11th edition of Europa Cinemas' annual gathering of cinema exhibitors. Its network – now spanning 2,061 screens in 42 countries, has an important impact on the circulation and life of European films, with some 35 million admissions for European films in 2014. Creating the demand for diverse films is a big challenge in an increasingly homogenised market driven by large marketing budgets and global brands.

Our focus this year, within a festival devoted to the history of film, is on the role that cinemas can play locally in engaging audiences of all ages in the rich and diverse range of films from the ground up.

We take our cue from Buster Keaton as he gets his big appearance on the Piazza Maggiore; drawing from his adventurous disposition, penchant for innovation, DIY stunts and deadpan humour, de rigueur in challenging times. As screenwriter William Goldman famously stated, "nobody knows anything" but this much we know. Building a 21st century approach to cinema exhibition means not being afraid to take risks, to innovate and to remember to some fun with it all. The disruption brought about by the digital context and the ensuing necessity for re-invention has become a central pre-occupation and driving force for re-imagining our role in today's multi-platform connected world.

In an environment where films can be accessed on a proliferating range of platform from anywhere, how can we keep on generating a buzz around that collective cinema experience –

tenere alto l'interesse per la visione cinematografica collettiva, spesso depositaria del significato di un film in tutta la sua complessità? Il laboratorio di Europa Cinemas è un importante spazio di ricerca e sviluppo in cui condividere esperimenti, successi e fallimenti, elaborando insieme strategie pratiche ed efficaci con cui gestire un contesto sempre più dinamico. Attingendo a esperienze reali vissute in vari contesti nazionali e non esclusivamente nel settore cinematografico, ripensiamo e rafforziamo le nostre strategie e ampliamo le nostre reti.

Per esempio, come possiamo imparare dalle iniziative meno convenzionali come Cinema America Occupato, che porta il cinema nelle vie di Roma con le sue popolarissime proiezioni estemporanee? Come possiamo usare meglio i social network per pubblicizzare eventi contenendo i costi, magari approfittando dell'aiuto di un esperto come Marco Odasso? Come possiamo raggiungere chi (ancora) non abbiamo saputo interessare a un'offerta internazionale diversificata, e perché? Ci soffermeremo su esempi pratici di cinema – da Glasgow a Riga – che hanno saputo collaborare con i più giovani per creare offerte ed esperienze adatte alla generazione dei nativi digitali. Rifletteremo sulle esperienze delle sale, in Italia e in Slovenia, che hanno avviato sodalizi con scuole e insegnanti.

Una delle sfide sarà quella di sognare e progettare una strategia di sviluppo in sintonia con il ventunesimo secolo per il Cinema Modernissimo, storica sala bolognese la cui riqualificazione è stata promossa da Gian Luca Farinelli. Lo studio di casi particolari, come il progetto svedese Folkets Hus och Parker e le nuovissime cinque sale dell'Home arts complex di Manchester, ci offrirà suggerimenti su ciò che può essere realizzato.

Sono tempi entusiasmanti e impegnativi per le nostre sale cinematografiche, che si trovano in prima linea nell'animato dialogo con il pubblico locale e (sempre più) globale. Speriamo di riuscire anche solo ad avvicinarci a Buster Keaton nella sua capacità di entusiasmare il pubblico di ogni generazione.

Madeleine Probst
(Vice-presidente di Europa Cinemas)

where the full meaning of film has the potential to be revealed? The lab provides a vital research and development space for cinemas to share experiments – successes and failures – and collectively evolve responsive and practical strategies for dealing with an increasingly dynamic environment. We draw on practical case studies from within and beyond the cinema sector across a range of national contexts to rethink and re-energise our approaches, and expand our networks.

For instance, what can we learn from guerrilla style initiatives such as Cinema America Occupato who are bringing cinema to the streets of Rome with their hugely popular free pop-ups. How can we tap into social networks more strategically to generate a buzz on a budget with a little help from social media experts such as Marco Odasso? We'll explore questions such as how can we reach those that we don't (yet) engage in a diverse range of world cinema and why should we do it. There will be practical examples of how cinemas – from Glasgow to Riga – are consulting with young people to co-create brands, offers and experiences that are in tune with a generation of digital natives. We'll hear from successful partnerships with schools and teachers from cinemas in countries such as Slovenia and Italy.

One of the challenges for the lab will be to dream and scheme an audience development strategy fit for purpose in the 21st century for Cinema Modernissimo, a real-life heritage cinema project at the heart of Bologna championed by Gian Luca Farinelli. Case studies from Sweden's Folkets Hus och Parker and the UK's brand new five screen cinema within Home arts complex in Manchester will provide some practice-based inspiration of what can be done.

These are both exciting and demanding times for us cinemas that are at the forefront of a live debate with local (and increasingly global) audiences. We can only hope to come anywhere near Keaton in finding ways of engaging audiences across generations.

Madeleine Probst
(Vice-President of Europa Cinemas)

Nel 2015, a più di vent'anni dalla sua apertura nel 1992, L'Immagine Ritrovata ha aperto una seconda società con sede a Hong Kong chiamata L'Immagine Ritrovata Asia.

Grazie alle metodologie all'avanguardia, la costante opera di ricerca e il vasto del raggio d'azione, la presenza di L'Immagine Ritrovata in Asia è cresciuta negli ultimi anni fino a portare alla nascita di un laboratorio con base a Hong Kong, L'Immagine Ritrovata Asia, per soddisfare la crescente domanda asiatica nel campo del restauro cinematografico. L'apertura della sede asiatica ha lo scopo di poter operare in maniera più efficiente nell'area dell'Asia e del sud-est asiatico e di poter assistere meglio le cineteche e le film library che intendono conservare e restaurare il loro patrimonio cinematografico (riducendo i costi e i rischi del trasporto dei film e garantendo allo stesso tempo un miglior monitoraggio del processo di restauro).

L'apertura della sede a Hong Kong (vera e proprio culla del cinema asiatico) significa non solo installare in loco la tecnologia necessarie per effettuare i lavori di restauro ma anche esportare la nostra metodologia e il nostro approccio alla disciplina del restauro cinematografico che troppo spesso viene solamente intesa come esercizio tecnico. Il restauro è un'operazione filologica prima che tecnologica.

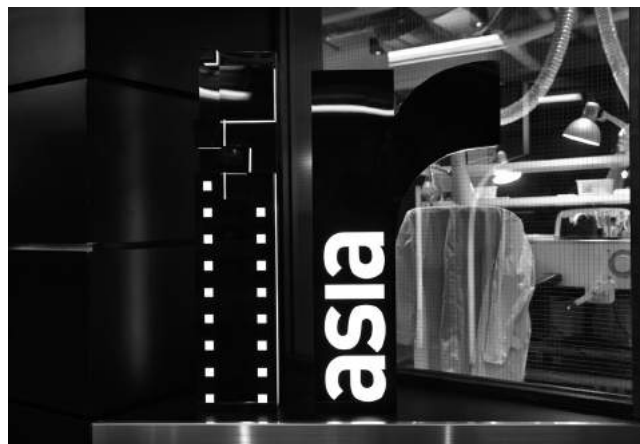
Lo staff de L'Immagine Ritrovata Asia, interamente locale ed altamente specializzato, è stato formato a partire dai corsi di restauro che la Cineteca di Bologna e L'Immagine Ritrovata, con il supporto della FIAF, organizzano dal 2007.

More than two decades after its birth in 1992, L'Immagine Ritrovata opened, in 2015, a new branch in Hong Kong, L'Immagine Ritrovata Asia.

L'Immagine Ritrovata's state-of-the art techniques, unceasing research and vast operational reach have increased the laboratory's work opportunities in Asia. Hence, the urge to open a brand new Hong-Kong based laboratory, L'Immagine Ritrovata Asia, to meet the increasing Asian demand in the field of film restoration.

The new Asian company will improve the workflow of film restoration projects in Asia and South-East Asia. The new facility will also support Asian film archives and libraries intending to preserve and restore their film heritage, reducing transportation costs and risks, while closely monitoring the restoration process. Opening a branch in Hong-Kong, the cradle of Asian cinema, does not only aim at installing locally an advanced film restoration facility, but also, equally important, to share our technical know-how and our approach to film restoration. This discipline is often considered a purely technical practice while it is first and foremost a philological effort.

The staff at L'Immagine Ritrovata Asia is local and highly specialized: they have received extensive training starting with the restoration courses that Cineteca di Bologna and L'Immagine Ritrovata – with the support of FIAF – have been holding since 2007.



INDICE DEI FILM / *FILM INDEX*

- 12 dicembre, 304
 2001: A Space Odyssey, 173
 4 golpes, Los, 226
 Ach, wie so trügerisch, 199
 Adding Machine, The, 331
 Aïn El-Ghazel, 63
 Albert Samama Chikly, 58
 Ali Baba et les quarante voleurs, 348
 Alice in Wonderland, 346
 All Night Long, 313
 All That Heaven Allows, 165
 Alyam Alyam, 120
 American Military Mission to Turkey and Armenia: The Expedition of John Harbord in Armenia, 73
 Amore povero, L', 300
 Ani la città delle mille chiese, 73
 Animated Cotton, 345
 Aparajito, 219
 Appunti per un film sul jazz, 316
 Apur Sansar, 220
 Aquarium, 344
 Arab, The, 66
 Arlequin et Mephistophélès, 87
 [Armenia, Cradle of Humanity], 73
 Arroseur arrosé, L', 347
 Ascenseur pour l'échafaud, 243
 Assunta Spina, 37
 Au Hasard Balthazar, 230
 Auberge du bon repos, L', 347
 Autour de la cote 304 / Poste de commandement du Général Boulot. Rassemblement des prisonniers allemands au Bois de Béthelainville, 60
 Avventura di Pulcinella, Le, 88
 Avventura di un uovo, Le, 346
 Awful Truth, The, 278
 Baisers volés, 199
 Ball of Fire, 309
 Ballon rouge, Le, 346
 Bambini ci giuocano, I, 299
 Barfussstänzerin, Die, 198
 Bataille aux boules de neige, 347
 Battles of Coronel and Falkland Islands, The, 203
 Begone Dull Care, 312
 Belle équipe, La, 207
 Bells of St. Mary's, The, 282
 Bicyclette présentée en liberté, 88
 Big Ben: Ben Webster in Europe, 314
 Big Business, 270
 Big City, 344
 Bimbi ci giuocano, I, 299
 Black and Tan Fantasy, 308
 Boireau et Gribouillette s'amuse, 97
 Boireau s'expatrie, 97
 Boîte, La, 344
 Bol'saja Sem'ja, 133
 Boy Wanted, 347
 Brigante, Il, 294
 Bunny Lake Is Missing, 228
 Cab Calloway's Hi-De-Ho, 308
 Cagliostro, 86
 Cappuccetto a pois, 348
 Casablanca, 258
 Casarola, 326
 Catania, 195
 Cauchemar de Fantoche, Le, 347
 Cauchemar de Pierrot, Le, 88
 Cendrillon ou la Pantoufle merveilleuse, 348
 Ceux de chez nous, 41
 Champagne de Rigadin, Le, 41
 Chapeau magique, Le, 85
 Chenille de la carotte, La, 198
 Cinéma lent et les mouvements rapides des animaux, Le, 49
 Cocco Bill, 344
 Cochon danseur, Le, 199
 Coiffes hollandaises, 197
 Colpo di pistola, Un, 288
 Come fu che l'ingordigia rovinò il Natale a Cretinetti, 348
 Commento per decidere, 302
 Commotionnés au Val-de-Grâce, 41
 Concours de motoculture de Tunis, 57
 Confini, 325
 Corsa della rocca, La, 303
 Cover Girl, 210
 Crazy Like a Fox, 265
 Danse des apaches, 84
 Danse du 'Kickapoo', 84
 Danses Algériennes I – Danse des Ouled-Nail, 198
 Danses plastiques, 84
 Delitto della piccina, Il, 99
 Dent molle, 344
 Despoiler, The, 43
 Dévaliseurs nocturnes, 86
 Discorso del Duce a Trieste, Il, 319
 Distance, 344
 Dix femmes pour un mari, 62
 Do the Right Thing, 346
 Dog Shy, 265
 Don Giovanni, 246
 Don't Tell Everything, 266
 Dotyk, 344
 Drame dans les airs, Un, 85
 Dream Lady, The, 107
 Duck Soup, 272
 Due innamorate di Cretinetti, Le, 97
 Due soldi di speranza, 290
 Dumb Girl of Portici, The, 110
 En Decauville jusqu'à Douaumont, 41
 Écrin du Rajah, L', 65
 Éducation Physique étudiée au ralentisseur, 198
 Edvin Laine, 26
 Effets de la foudre, Les, 86
 Effetto Kafka, 345
 Ejima Ikushima, 151
 Eliogabalo ritrovato, L', 302
 Ella Maillart – Double journey, 319
 Emigrante, L', 99
 En Avant, marche!, 344
 Enfant terrible, L', 348
 Entretien entre Serge Daney et Jean-Luc Godard, 322
 Equilibrista e il pescecane, L', 345
 Etchmiadzine, Caucase: entrée du nouveau arménien Gregoire V., 73
 Europa '51, 259
 Faaraoiden Maa, 24
 Falsa strada, La, 198
 Fanciulla del melo, La, 348
 Fantasia, 164
 Fantasmagorie, 347
 Farfalle, 199
 Faune, Le, 348
 Faux Lumière, 199
 Fée aux fleurs, La, 85
 Fée printemps, La, 348
 Fétiche prestidigitateur, 347
 Fin du jour, La, 209
 Flauto magico, Il, 346
 Fleurs animées, Les, 86
 Fly Away, 344
 Fratelli dinamite, I, 347
 From Soup to Nuts, 268
 Front turc, Le, 73
 Fuoco, Il, 36
 Furusato no uta, 146
 Gaav, 125
 Gente della laguna, 303
 German Concentration Camps Factual Survey, 320
 Gioco di dadi, 346
 Gioiello degli Estensi, Il, 299
 Gita al Montenegro, Una, 195
 Giulio Andreotti. Politica del cinema, La, 326
 Going My Way, 280
 Gold, 345
 Good Sam, 283
 Goodfellas, 236
 Goumiers algériens en Belgique, 30.6.1915, Les, 43
 Grasshopper and the Ant, The, 348
 Great Day in the Morning, 168
 Great Egg Robbery, The, 49
 Grecs d'Asie Mineure, pourchassés par les turcs, sont venus travailler en France, Des, 73
 Gribouillette Dactylographe, 99
 Grundlovsdagen, den 5. Juni 1915, 45
 Guffy, una giornata vigile, 345
 Halte à la gare (Hammam Lif), 62
 Hana no naka no musumetachi, 147
 Haudromont. L'Avancée américaine en Argonne. Le retour à Reims, printemps 1919, 60
 Heart of Wetona, The, 92
 Heroes of Telemark, The, 172
 His New Job, 348
 His Wooden Wedding, 264
 Homme à la tête en caoutchouc, L', 347
 Hotaru no hikari, 153
 Hôtel du silence, L', 345
 I Got it Bad and That ain't Good, 310
 I Got Neighbours, 345
 I Tjenstligt øjemed, 48
 Île enchantée, L', 89
 Insiang, 118
 Intermezzo, 251
 Iris fantastico, El, 85
 Isole e barene, 303
 Italian, The, 44
 [Italien (1911)], 195
 Jag är Ingrid, 260
 Jammin' the Blues, 311
 Janken musume, 150
 Japonaiseries, 86, 347
 Jazz Hot, 199
 Jazz on a Summer's Day, 312
 Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles, 233
 Jeu de dés, 348
 Jigokumon, 148
 Jockey della morte, Il, 44
 Juninatten, 255
 Karnaval'naja noč', 142
 Keaton Candid Camera, 199
 Kijkjes in de stoom ververij en chemische wasscherij gebrs. Paltte te Almelo, 49
 Kijkjes in Denemarken, 45
 Kikos, 76
 Kippik, 345
 Kiss me Kate – 3D, 216
 Kobelkoff, 199
 Kohtaaminen, 24
 Konjiki yasha, 149
 Kort Môte Med Familien Rossellini, 256
 Kortik, 134
 Koutais, Caucase: fête juive du Koutchi, 73
 Krake, 344
 Kreivi, 21
 Krtek, 346
 Kujira, 155
 Kurdy-Ezidy, 77
 Kvinns ansikte, En, 252
 Lady and Her Maid, A, 347
 Lady Baffles and Detective Duck. Episode 1: The Great Egg Robbery, 49
 Lalla, piccola Lalla, 346
 Lea e il gomito, 347

- Liberty, 270
 Licomodo (Quando l'apparenza inganna), 345
 Likaiset kädet, 29
 Little Eve Edgerton, 107
 Little Red Riding Hood, 348
 Little White Savage, The, 108
 Livre magique, Le, 347
 Love Affair, 280
 Love Swindle, The, 109
 Love, Speed and Thrills, 42
 Lurdža Magdany, 137
 Maestro do-mi-sol-do, Le, 348
 Magician: the Astonishing Life and Work of Orson Welles, 323
 Magicien, Le, 347
 Make Way For Tomorrow, 276
 Man and the Moment, The, 204
 Marché (Tunis), 62
 Marius, 206
 Maroc: Fête dans une ville, 65
 Marocains devant Verdun, mars 1918, Les, 60
 Marokkaansche schoenlappers, 65
 Med Ingrid Bergman På Berns, 256
 Membres de la mission musulmane en France, Les, 57
 Memorie di una istitutrice, Le, 97
 Memory of Justice, The, 321
 Métamorphose du papillon, 88, 348
 Métamorphoses du Roi de Pique, Les, 85
 Metaprogetto, 302
 Mi-carème de Paris 1912, La, 62
 Mies Varjossa, 25
 Mighty Like a Moose, 265
 Milky Way, The, 275
 Millerand en voyage au Maghreb, 58
 Miniature, 299
 Model Shop, 167
 Mon gosse de père, 92
 Monstersinfonie, 344
 More Studénoe, 138
 Mouse vs Cat, 345
 Muisteja – Pieni Elokuva 1950-Luvun Oulusta, 26
 Munkbrogreven, 250
 My Old Dutch, 93
 Nahapet, 78
 Namus, 74
 Navet (Le Réveil de l'artiste), Le, 199
 Nel bosco, prepotente allo sbaraglio, 345
 Nella città l'inferno (Director's Cut), 293
 Neposlušnyj Kotěnok, 131
 Noi insistiamo! Suite per la libertà subito, 316
 Noire de..., La, 116
 Notte a Calcutta, Una, 198
 Nyuszi És Öz, 345
 Odd Sound Out, 345
 Oeil de la gantière, L', 49
 Offensive de Verdun du 20 août 1917, L', 60
 Oiseau rare, L', 345
 Olavi Virta, 22
 On the Town, 212
 One Week, 337
 Oon shab ke baroon oomad ya hemase-ye roosta zade-ye gorgani, 124
 Origami, 344
 Paesi Balcanici in fermento: il Montenegro, I, 195
 Päivä Karl Marxin Haudalla, 23
 [Palermo und der Monte Pellegrino], 195
 Papageno, 346
 Part Time Wife, 271
 Pass the Gravy, 267
 Patatas fritas, Las, 348
 Pather Panchali, 218
 Pauvre Pierrot, 347
 Pays de l'or, Au, 348
 Pecorella, 345
 Petit Jules Verne, 85
 Petit Soldat, Le, 348
 Petite Escapade, 346
 Pierrot et la flûte enchantée, 87
 Pimpa in viaggio, 346
 Pippi Långstrump, 347
 Pirates Pals, 344
 Pockpicker Eli Katkelmia
 Helsinkiläisen Porvarisnuoren Elämästä, 21
 Port Said: camps de réfugiés arméniens, 73
 Portrait of Gina, 221
 Poupées, Les, 88
 Pour la fête de sa mère, 199
 Prestidigitateur au café, Le, 85
 [Primo fumatore], 194
 Princes et Princesses, 348
 Princesse aux clowns, La, 89
 Prise du 'Carthage', La, 62
 [Puccini], 196
 Quelli che soffrono per voi..., 299
 R. Terme di Valdieri, Le, 195
 Rain, 344
 Rango, 344
 Rapsodia satanica, 38
 Red Cross Promo, 256
 Réfugiés Arméniens [Oscar S. Heizer in Trabzon], 73
 Repas fantastique, Le, 347
 Rêves enfantins, 347
 Revolutionsbryllup, 47
 Rhapsodie pour un pot-au-feu, 344
 Rio Conchos, 227
 Rocco e i suoi fratelli, 222
 Rosalie et Léontine vont au théâtre, 346
 Rose d'or, La, 65
 Roses magiques, Les, 348
 Ruche merveilleuse, La, 85
 Rue El-Halfaouine (Tunis), 62
 Ruggles of Red Gap, 274
 Rundskuedagen 1915, 46
 Sacrificata!, 99
 Santa Brigida, 256
 Sarrasani A 376, 66
 Saute ma ville, 231
 Scarabée d'or, Le, 348
 Séance de vaccination antityphoïdique au laboratoire du Val-de-Grâce, Une, 42
 [Secondo fumatore], 196
 Sembène, 117
 Shab-e ghuzi, 123
 Sherlock Jr., 339
 Shin heike monogatari, 154
 Shoemaker's Thirteenth, The, 44
 Should Men Walk Home?, 266
 Signori, chi è di scena?, 299
 Sinitaivas – Matka muistojen maisemaan, 22
 Sittin' Pretty, 264
 Smycket, 257
 Sogni nel cassetto, I, 292
 Son Bolel'shika, 131
 Sonny Jim and the Amusement Company Ltd., 49
 Sosialismi, 28
 Sotto il sole di Roma, 289
 Spada di Orlando, La, 303
 Sport minore, 299
 Stranezze al bar, Le, 346
 Substitutions, 85
 Sud'ba Barabanščika, 139
 Sul lago di Como, 195
 Sunshine Egg, The, 344
 Švedskaja spička, 136
 Syn, 140
 Tableaux vivants 1914-1918, 42
 Tempi moderni, il remake, 345
 Terra di pastori, 303
 Terre sacrée (Compilation d'images de la guerre), 60
 Terremoto di Messina, 57
 Thief of Bagdad, The, 162
 Thin Red Line, The, 176
 Third Man, The, 213
 Tigre reale, 102
 Tillie, 310
 Tilly and the Fire Engines, 347
 Tilly in a Boarding House, 347
 Tolonc, A, 200
 Transfolding, 345
 Tunis, 57
 Tunis. L'Aviateur Duval dont l'appareil avait été saisi à son arrivée, 57
 Tunis. Le Bey se rend à la mosquée, 57
 Tunny Fishing in Tunis, 57
 Two Naughty Boys, 345
 Umile Italia, L', 325
 Uneasy Three, The, 265
 Unseen Lollo, 221
 Uomo meccanico, L', 101
 Valdesi. Un popolo di martiri, I, 201
 Valise de Barnum, La, 84
 Vampires, Les, 241
 Variété, 201
 [Veduta di Firenze], 195
 Vertigo, 170
 Vier gesellen, Die, 253
 Viimeinen kesä 1944, 24
 Visions d'art: la Fée aux étoiles, 198
 Visita ou memórias e confissões, 234
 Voyage sur Jupiter, Le, 345
 Vozvrashchenie vasilija bortnikova, 130
 West and Soda, 344
 What Price Goofy?, 264
 When It Rains, 315
 Wizard of Oz, The, 160
 Woman on the Run, 215
 Wrong Again, 270
 Xia nü, 232
 Yek ettefagh-e sadeh, 127
 You Can Change the World, 285
 You're Darn Tootin', 31
 Youghal Clock Tower, 347
 Yureisen, 155
 Zemlja i ljudi, 141
 Zohra, 63
 Zvanyj užin, 132

INDICE DEI REGISTI / *DIRECTORS INDEX*

- Abuladze, Tengiz, 137
 Adolphson, Edvin, 250
 Akerman, Chantal, 231, 233
 Algar, James, 164
 Amico, Gianni, 316
 Andreassi, Raffaele, 300
 Angeles, Bert, 347
 Anh Tran, Mai, 344
 Arias, Adelardo Fernández, 99
 Armstrong, Sam, 164
 Arnaud, Eléonore, 344
 Avakian, Aram, 312
 Aylott, David, 345
 Barbin, Pierrick, 344
 Barker, Reginald, 43, 44
 Barkhudarian, Patvakan, 76
 Beaulieu, Geoffrey, 344
 Beebe, Ford, 164
 Beknazaryan, Hamo, 74
 Bensalah, Djamel, 344
 Berger, Ludwig, 162
 Berne, Josef, 310
 Bertini Francesca, 37
 Bigini, Antonio, 319
 Björkman, Stig, 260
 Blasetti, Alessandro, 299
 Blom, August, 47
 Bonfanti, Giovanni, 304
 Booth, Walter Robert, 345
 Borghini, Giuseppe, 346
 Bosetti, Roméo, 346
 Bouchet, Marie, 344
 Bozzetto, Bruno, 344
 Bresson, Robert, 230
 Brocka, Lino, 118
 Burnett, Charles, 315
 Cambon, Charlotte, 344
 Cantat, Matthieu, 344
 Capellani, Albert, 348
 Caserini, Mario, 198
 Castellani, Renato, 286-295
 Castore, Lorenzo, 326
 Cavandoli, Osvaldo, 346
 Čcheidze, Rezo, 137
 Ceret, Domingo, 348
 Chaplin, Charlie, 348
 Chikly, v. Samama Chikly
 Cline, Eddie, 337
 Cohl, Émile, 345, 347
 Cortese, Leonardo, 299
 Crouch, William Forest, 310
 Curtis, Allen, 49
 Curtiz, Michael, 200, 258
 Danesi, Roberto, 198
 de Chomón, Segundo, 85, 345, 348
 De Jong, Todd, 344
 de Limur, Jean, 92
 de Mas, Pierluigi, 344
 De Melo Bueno, Eric, 344
 de Morlhon, Camille, 86
 de Oliveira, Manoel, 234
 Dearden, Basil, 313
 Deed, André, 97, 99, 101, 348
 Demy, Jacques, 167
 Desmarchelier, Hugo Bailly, 344
 Dhomé, Christelle, 344
 Dillon, Jack, 109
 Donen, Stanley, 212
 Dornic, Estelle, 345
 Douglas, Gordon, 227
 Dupont, Ewald André, 201
 Duvivier, Julien, 207, 209
 Dyer, Anson, 348
 D'Alò, Enzo, 346
 Egorov, Jurij, 138
 Ėjsymont, Viktor, 139
 El Maanouni, Ahmed, 120
 Engström, Gert, 256
 Epstein, Jerry, 331
 Ermler, Fridrich, 132
 Felicite, Marion, 344
 Ferguson, Norm, 164
 Ferrari, Nicolò, 299
 Feuillade, Louis, 241
 Fgaier, Sara, 325
 Fietzek, Marius, 344
 Fitzhamon, Lewin, 347
 Fitzmaurice, George, 204
 Fleming, Victor, 160
 Fosco, Piero, v. Pastrone, Giovanni
 Foster, Norman, 215
 Franklin, Sidney A., 92
 Froehlich, Carl, 253
 Fuchs, Anne-Cécile, 344
 Gabrieli, Michal, 345
 Gad, Franziska, 45
 Gadjigo, Samba, 117
 Gamna, Gustavo, 302
 Ghaffari, Farrokh, 123
 Gianini, Giulio, 346
 Giunchi, Lea, 347
 Godard, Jean-Luc, 322
 Godofe, François, 345
 Granjon, Pierre-Luc, 346
 Grimault, Paul, 348
 Guillaume, Ferdinand, 348
 Guiol, Fred, 267
 Guitry, Sacha, 41
 Haas, Michael, 344
 Handley, Jim, 164
 Hatot, Georges, 62
 Hawks, Howard, 309
 Hee, T., 164
 Hejfic, Iosif, 133
 Hellbom, Olle, 347
 Hepworth, Cecil M., 346
 Hill, Sinclair, 93
 Hitchcock, Alfred, 170
 Horgan, James, 347
 Horne, James W., 270
 Hu, King, 232
 Hugon, André, 89
 Ingram, Rex, 66
 Jackson, Wilfred, 164
 Jamet, Olivier, 303
 Johnson, Tefft, 49
 Judin, Konstantin, 136
 Katainen, Elina, 25
 Kaurismäki, Aki, 29
 Keaton, Buster, 337, 339
 Kelly, Gene, 212
 Kennedy, Edgar W., 31
 Kennedy, Edgar, 268
 Kerjose, Alexis, 344
 Kertész, Mihály, v. Curtiz Michael
 Khayat, Rimelle, 34
 Kinugasa, Teinosuke, 148
 Korda, Alexander, 206
 Kubrick, Stanley, 173
 Lambert, Evelyn, 312
 Lamorisse, Albert, 346
 Laurberg, Julie, 45
 Lauritzen, Lau, 48
 Law, Tom, 344
 Le Goff, Loïc, 344
 Lenoël, Guillaume, 344
 Lentz, Claire, 344
 Leonard, Robert, 107
 Lépée, Caroline, 344
 Lewinsky, Mariann, 319
 Lind, Alfred, 44
 Lindberg, Per, 255
 Lorant-Heilbronn, Vincent, 348
 Losey, Joseph, 246
 Lumière, Auguste, 347
 Lumière, Louis, 347
 Luske, Hamilton, 164
 Luzzati, Emanuele, 346
 Mahmoud, Mahmoud Ben, 58
 Maisala, Pertti, 21
 Malick, Terrence, 176
 Malle, Louis, 243
 Malyan, Henrik, 78
 Mann, Anthony, 172
 Mao, Marylou, 345
 Marazzi, Alina, 325
 Marcello, Pietro, 325
 Mari, Febo, 99
 Marrec, John, 344
 Martinengo, Nino, 201
 Martirosyan, Amasi, 77
 Maselli, Francesco, 299
 Maunoury, Wandrille, 344
 McCarey, Leo, 31, 264-285
 McLaren, Norman, 312
 Mehrjui, Dariush, 125
 Méliès, Georges, 347, 348
 Mentasti, Oreste, 99
 Mercier, Stéphanie, 344
 Metois, Etienne, 344
 Miler, Zdeněk, 346
 Mili, Gjon, 311
 Mizoguchi, Kenji, 146, 154
 Molander, Gustaf, 251, 252, 257
 Monca, Georges, 41
 Moreno, Michael, 344
 Mori, Kazuo, 153
 Mouton, Soizic, 344
 Murphy, Dudley, 308
 Naghshineh, Kiana, 344
 Oba, Hideo, 151
 Ocelot, Michel, 348
 Ofuji, Noburo, 155
 Ophüls, Marcel, 321
 Oxilia, Nino, 38
 Ozerov, Jurij, 140
 Pagnol, Marcel, 206
 Pagot, Nino, 346, 347
 Pagot, Toni, 346, 347
 Pandelakis, Leslie, 345
 Paščenko, Mstislav, 131
 Pasolini, Pier Paolo, 304
 Pastrone, Giovanni, 36, 102
 Pezé, Adrien, 345
 Pichon, Yolène, 344
 Pinta, Marc, 344
 Plumb, Hay, 347
 Pojar, Bretislav, 348
 Polidoro, Gian Luigi, 303
 Porten, Rosa, 198
 Poueymarie, Guillaume, 344
 Powell, Michael, 162
 Powell, Paul, 108
 Preminger, Otto, 228
 Pudovkin, Vsevolod, 130
 Rappaport, Gerbert, 131
 Rawlingson, Garrick, 344
 Ray, Satyajit, 218-220
 Reed, Carol, 213
 Reineger, Lotte, 346, 348
 Reynaud, Émile, 347
 Risso, Giuseppe, 302
 Rjazanov, El'dar, 142
 Roberts, Bill, 164
 Rossellini, Roberto, 256, 259
 Rostockij, Stanislav, 141
 Roussel, Henri, 89
 Roussel, Marion, 344
 Roy, Jean-Louis, 348
 Ruffier, Neil, 344
 Saleh, Sohrab Shahid, 127
 Samama Chikly, Albert, 54-64
 Sanguineti, Tatti, 326
 Satterfield, Paul, 164
 Scaduto, Florian, 345
 Scorsese, Martin, 236
 Sembène, Ousmane, 116
 Serena, Gustavo, 37
 Shima, Koji, 149
 Shirdel, Kamran, 124
 Sidney, George, 216
 Sihm, Pernille, 345
 Silverman, Jason, 117
 Sirk, Douglas, 165
 Smalley, Phillips, 110
 Smithies, Joanne, 344
 Starewicz, Wladislaw, 347
 Staunton, Nicholas, 347
 Stern, Bert, 312
 Stow, Percy, 346
 Sugie, Toshio, 150
 Summers, Walter, 203
 Švejc, Michail, 134
 Thory, Aurore, 344
 Tolentino, Riccardo, 97
 Tourneur, Jacques, 168
 Touroude, Benoît, 345
 Truffaut, François, 226
 Turon, Camille, 344
 Vacz, Peter, 345
 van der Keuken, Johan, 314
 Varga, Petra, 345
 Vehkalahti, Iikka, 25
 Velle, Gaston, 65, 84-88, 347, 348
 Vengerov, Vladimir, 134
 Verbinski, Gore, 344
 Vermersch, Jonathan, 344
 Vidor, Charles, 210
 Visconti, Luchino, 222
 von Bagh, Peter, 21-26, 28
 Walker, Regina, 344
 Wallén, Sigurd, 250
 Waller, Fred, 308
 Weber, Lois, 110
 Wedenig, Marissa, 345
 Welles, Orson, 221
 Whelan, Tim, 162
 Wilson, Elsie Jane, 107
 Workman, Chuck, 323
 Wright, Walter, 42
 Yamamoto, Kajiro, 147
 Yamazaki, Subaru, 344
 Yamini, Sophie, 344
 Zecca, Ferdinand, 348
 Zurlini, Valerio, 299

I PARTNER DE IL CINEMA RITROVATO / IL CINEMA RITROVATO'S PARTNERS

ARGOS FILMS



CINEMATEK



INSTITUT LUMIERE

KANSALLINEN AUDIOVISUAALINEN ARKISTO
NATIONELLA AUDIOVISUELLA ARKIVET
NATIONAL AUDIOVISUAL ARCHIVE



MILESTONE



STUDIO CANAL



THE FILM FOUNDATION
FILMMAKERS FOR FILM PRESERVATION
WORLD CINEMA PROJECT



YOUNGFILMS